MIHAI IGNAT

ONOMASTICA ÎN ROMANUL ROMÂNESC

(STUDIU MONOGRAFIC)

Editura Universităţii *Transilvania* din Braşov

2009

CUPRINS

Cuvânt înainte

Preocuparea pentru numele proprii, fie a scriitorilor, în diverse forme, fie a criticilor, nu mai e demult o noutate. Survolând în grabă numai segmentul criticii literare româneşti, vom găsi surprinzător de multe observaţii privind semnificaţia şi valoarea estetică a onomasticii literare. Studiul din 1926 al lui Garabet Ibrăileanu, „Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale”, nu este decât cel mai celebru (şi de aceea şi cel mai vizibil) text dedicat acestei chestiuni – dintr-o serie mult mai bogată decât ne-am aştepta. Unul din motivele lipsei de vizibilitate al acestor texte îl reprezintă faptul că de cele mai multe ori intervenţiile pe temă nu se constituie în studii de sine stătătoare, precum acela al lui Ibrăileanu, ci sunt integrate unor construcţii mai vaste, cu preocupări care depăşesc sfera onomasticii.

Lucrări de anvergură, sistematice şi dedicate exclusiv antroponimiei literare, lucrări care să urmărească în primul rând procesul de semnificare şi „contribuţia” numelor proprii la dimensionarea estetică a operei narative (iar nu simpla determinare a originii, etimologiei şi istoriei acestor nume) sunt extrem de puţine; de fapt, dacă e să ne gândim bine, în spaţiul autohton singurul volum dedicat acestor aspecte (iar nu celor strict lingvistice, semiotice ş.a.m.d.) este *Numele propriu în textul narativ*, de Mariana Istrate. Prin urmare, lucrarea de faţă va fi una din încercările de studiu *sistematic* al numelor proprii din romanul românesc şi îşi propune, în esenţă, două scopuri, unul ducând, implicit, la cel de-al doilea.

Este vorba în primul rând despre analiza unui număr relativ mare de romane româneşti din perspectiva numelor proprii, romane selectate atât pe criteriul axiologic, cât şi pe acela al relevanţei în planul onomasticii. Demersul se centrează exclusiv pe studiul antroponimelor, adică al numelor care desemnează personaje. Segmentul analitic implică, metodologic vorbind, adoptarea principiului diacroniei; în acest sens, am adoptat calea didactică a segmentării materialului după calapodul periodizării uzuale a literaturii române (perioada pionieratului, a marilor clasici, perioada sfârşitului de secol XIX şi a începutului de secol XX, perioada interbelică şi aceea postbelică), iar acolo unde am găsit

necesară analiza mai multor romane aparţinând aceluiaşi autor, am făcut-o „în bloc”, chiar dacă, aşa cum se întâmplă adesea, ele acoperă etape considerate, în esenţa lor, diferite. Prin urmare, cronologia e păstrată, cu excepţia a două situaţii: aceea în care am urmărit un demers cvasi-monografic vizând mai multe sau majoritatea romanelor unuia şi aceluiaşi autor, astfel încât transgresarea epocilor a devenit inevitabilă; şi aceea în care o anumită operă a „cerut” o alta, evocând-o prin similitudini tematice, onomastice sau de orice altă natură. Rostul acestor analize stă nu numai în aceea că aduc în vizor rolul şi semnificaţia numelor proprii din marile sau mai modestele romane autohtone, ci şi în faptul că aduc nuanţări sau completări exegezei romaneşti (în funcţie, evident, de textul vizat), beneficiul maxim fiind adus de acele cazuri (mai rare, e drept) în care interpretarea onomasticii personajelor a putut deveni punctul de plecare al unei noi viziuni critice.

Nu exhaustivitatea a fost ţinta acestei părţi a tezei de faţă, ci selectarea unor romane ţinând cont, dincolo de propria subiectivitate, de caracterul lor de reprezentativitate şi „canonicitate”. Totuşi, n-am ocolit, atunci când mi s-a părut că merită, nici romanele considerate „de raftul doi”, dacă s-au remarcat la capitolul onomastică. Dacă am omis unele proze romaneşti considerate importante şi de nelipsit dintr-o istorie a genului, am făcut-o cu bună ştiinţă – pe de o parte pentru că, în ciuda perspectivei diacronice, nu m-a interesat realizarea unei istorii a romanului, fie ea şi din unghi antroponimic, iar pe de altă parte pentru că nu mi s-a părut a prezenta interes din punctul de vedere al temei alese. În schimb, am analizat romane fără mare valoare estetică, preccum acelea din a doua jumătate a secolului al XIX-lea sau cele aparţinând unor autori care se pot mândri şi cu realizări mai bune, atunci când au avut ceva de oferit ca onomastică; uneori alegerea am făcut-o nu din unghiul capacităţii expresive şi semnificante a numelor proprii, ci din motivul că opera respectivă deţine indiscutabila calitate de *document* onomastic şi reprezintă un material util pentru configurarea viziunii antroponimice (literare) a vremii lui.

Fiind vorba de numele proprii ale personajelor, evident că în centru se va afla actantul şi relaţia lui cu propriul nume. Analiza, iar apoi tipologia numelor proprii vor avea în vedere, pe de o parte capacitatea/gradul de caracterizare (directă sau antifrastică, dar adesea chiar prin absenţă) a numelui propriu, relaţia numelor proprii între ele, respectiv a personajelor între ele, relaţia numelor cu circumstanţele sau mediul în care sunt utilizate (la nivelul

imaginarului operei) – respectiv cu contextul în care apar (deci la nivelul semnificantului operei), relaţia cu evenimentele narate, relaţia cu semnificaţiile operei (fie că le confirmă, fie că le infirmă) ş.a.m.d.

Totuşi, fără a avea, cum spuneam, pretenţia realizării unei istorii a romanului românesc, fie ea şi selectivă, partea aceasta a tezei încearcă să ofere şi o imagine „în mişcare", o perspectivă cronologic-dinamică asupra utilizării, semnificaţiilor şi valorii numelor proprii din cele mai edificatoare (din acest punct de vedere) romane autohtone.

Pe de altă parte, aşa cum spuneam, materialul analitic a avut calitatea de a furniza recurenţele pe baza cărora am putut realiza clasificarea onomasticii romaneşti. Deci, în al doilea rând, e vorba de tabloul de sinteză al antroponimiei romanului românesc, configurat sub forma unei tipologii ce se doreşte cât mai cuprinzătoare, implicând mai multe perspective, în funcţie de criteriile considerate relevante. Unele dintre romanele demne de interes ca onomastică a personajelor, omise din „arealul" analitic, vor apărea în secţiunea tipologică, întrucât acolo, grupate în funcţie de anumite trăsături comune, slujesc mai bine demonstraţiei. Criteriul fundamental pentru transferarea acestor texte dintr-o secţiune în cealaltă îl reprezintă, evident, dominanta sub *specie nomina*. Evident, multe dintre observaţiile realizate pe text vor putea fi regăsite în partea dedicată tipologiilor, în măsura în care am considerat că respectivele observaţii merită a fi dezvoltate în noul context. Aici am insistat asupra rolului jucat de *contextul operei* şi de *contextul onomastic* în calificarea şi categorisirea numelor, dar şi asupra celor două funcţii esenţiale ale antroponimiei literare: aceea caracterologică, respectiv aceea stilistică.

Cele două părţi fundamentale sunt precedate de o succintă introducere în problematica referitoare la condiţia numelui propriu în textul literar. Punctul de plecare este „cearta" filosofilor, a lingviştilor şi în genere a oricărui teoretician interesat de condiţia numelui propriu fie în lumea considerată reală, fie în lumile imaginare, beletristice sau nu; e vorba, în esenţă, de confruntarea a două concepţii fundamental diferite, aceea a motivaţiei numelui, respectiv aceea a arbitrarietăţii lui. Trebuie precizat că nu ne-a interesat istoria teoriilor despre numele proprii în general, ci numai suita celor mai importante intervenţii teoretice care conturează *specificul condiţiei numelui propriu în câmpul naraţiunii literare*: în centrul acestei părţi preliminare se află familiarizarea cu

câteva dintre părerile cele mai avizate cu privire la statutul numelui în opera de ficţiune, i. e. în textul narativ.

Secvenţa finală constă, pe de o parte, în expunerea unor concluzii de natură a ne îndreptăţi să afirmăm şi a ne ajuta să demonstrăm posibilitatea unei *poetici a numelui propriu* din spaţiul ficţiunii literare, în speţă al romanului (nu numai) românesc; pe de altă parte, ea adaugă reperele fundamentale ale acestei poetici, configurându-i profilul şi exemplificându-i trăsăturile, astfel încât se poate considera că încheierea tezei de faţă nu este decât posibilul început al unei mai profunde incursiuni în teritoriul numelor proprii dintr-un unghi eminamente teoretic.

Obiectivul fundamental al acestei teze rămâne, până la urmă, dincolo de adiţionarea unor analize şi de clasificările onomastice, nu atât să ofere o competenţă (ea se obţine prin efort individual, căruia cursul acesta nu îi furnizează decât instrumentarul şi reperele de bază), cât să trezească interesul pentru acest unghi de abordare a literaturii beletristice. Interpretarea onomastică poate furniza atât informaţii care să confirme demersurile hermeneutice deja aflate în circulaţie, adică elemente de semnificaţie complementare perspectivelor curente asupra unui text, cât şi elemente surprinzătoare, care pot infirma o interpretare anume şi pot canaliza demersul critic într-o direcţie nouă. De mare ajutor a fost, în acest sens, multitudinea intervenţiilor strict pe chestiunea onomasticii, dar şi acribia şi pertinenţa multora dintre ele, drept pentru care uneori le-am inserat în lucrare ca atare. Iar faptul că, în astfel de situaţii, comentariul meu a avut mai degrabă un rol de circumstanţă, sper că a fost compensat de rezultatul, nescontat, al consemnării unei bogate serii de analize sau de sugestii tipologice, serie ce ar putea fi considerată drept o *antologie printre rânduri* a citatelor referitoare la onomastica literară autohtonă.

Introducere

Ca şi teoriile asupra semnului lingvistic în general şi asupra numelor comune în speţă, şi teoriile asupra numelui propriu pot fi împărţite în două categorii: aceea a tezei convenţionaliste, respectiv a tezei motivării. Ambele teze se află deja conturate în mai toate articulaţiile lor în celebrul dialog platonician *Cratylos*. Aici sunt puse faţă în faţă, pentru a fi contrazise, pe rând, de către Socrate, opţiunile fundamentale cu privire la raportul dintre numele propriu şi ceea ce indică el. Hermogenes susţine teza care mai târziu, odată cu Saussure, mutatis mutandis, va fi cunoscută sub formula „arbitrariul semnului lingvistic", pe când Cratylos ia partea ideii caracterului motivat al limbajului. „Dreapta potrivire a numelui este convenţie şi acord"[1], spune Hermogenes, iar Cratylos îi replică: „Există în chip firesc, pentru fiecare dintre realităţi, o dreaptă potrivire a numelui, iar numele nu ar fi aceea ce unii denumesc aşa prin convenţie"[2]. Dincolo de faptul că dialogul acesta implică o multitudine de aspecte şi insistă mai degrabă asupra numelor comune decât asupra celor proprii[3], şi cu precădere asupra numelor proprii cu referent real, nu fictiv (adică nu literar), calitatea de a pune problema în termeni potriviţi nu îi poate fi negată: cele două perspective devin polii unei lungi confruntări teoretice de-a lungul vremii.

Teza convenţionalistă va fi susţinută, între alţii, de către Democrit, Aristotel, Boetius, Sf. Toma, Roger Bacon, Montaigne, J. Locke, Kant, Saussure, Kripke şi în general de lingvişti, logicieni, semioticieni, de diverşi filosofi ai limbajului şi de teoreticieni ai referinţei, deci în majoritatea lor de spirite cu „tentaţii" pozitiviste. Teza motivaţionistă (naturalistă) e susţinută de Epicur, Lucretius, epicureici, pitagoreici, stoici, de exegeza creştină (Sf. Augustin, Isidor de Sevilla, Varro, Denis din Halicarn), de Leibniz ş.a.: unghiul este filosofic, mistic, religios – în majoritatea cazurilor, e vorba de aceia care,

[1]Platon, *Cratylos*, traducere de Gabriel Liiceanu şi Simina Noica, în Opere, III, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, 1978, p. 252.

[2] Ibidem, p. 251.

[3] Precizarea o face, între alţii, şi Constantin Noica, în comentariile la acest dialog: „Dar nu ficţiunea literară ca atare îl reţine pe Platon. El invocă pentru instituitorul de nume criterii care pot fi puse în joc şi de creatorul literar, dar sunt mai ales ale lumii şi societăţii reale." (Constantin Noica, „Interpretare la Cratylos", în Platon, *Opere*, III, traducere de Gabriel Liiceanu şi Simina Noica, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, 1978, p. 176).

într-un fel sau altul, văd în nume manifestarea lucrării divine.[4] Datele aceleiaşi concepţii sunt de regăsit şi la anumite popoare sau în anumite momente istorice: egiptenii credeau că numele e o parte esenţială a individului, iar Lucien Lévy-Bruhl, de pildă, constată că mentalitatea primitivă în genere se defineşte, la acest capitol, prin aceeaşi credinţă: „La ei, numele este cu totul altceva decât un mijloc comod de a desemna pe cineva şi de a-l recunoaşte dintre alţii, o etichetă lipită pe fiecare individ, care poate fi arbitrar aleasă şi, la nevoie, schimbată, şi care-i rămâne exterioară, fără nimic comun cu personalitatea sa intimă. Dimpotrivă, numele real... este o apartenenţă, în sensul deplin al cuvântului, consubstanţială, ca şi celelalte, celui ce-l poartă."[5]

Dacă ar fi să alegem câteva dintre perspectivele semnificative (lingvistică, semiotică sau aceea a filosofiei analitice), putem să considerăm ca reprezentative, ca emblematice părerile unor A. H. Gardiner ori Saul Kripke. Cel dintâi oferă chiar ceea ce unii teoreticieni uită să furnizeze, şi anume o *definiţie*: „Numele propriu este un cuvânt sau un grup de cuvinte al cărui scop este de a identifica şi care ating sau tind să atingă acel scop doar prin sunetul său distinctiv, fără legătură cu orice înţeles pe care acel sunet îl are de la început sau pe care îl dobândeşte prin asociere cu obiectul sau obiectele astfel identificate."[6]

Nu e greu de observat că Gardiner operează în definiţia sa cu un număr de distincţii care au menirea de a limpezi statutul acestui termen. Care sunt acestea? Cea dintâi se referă la caracterul convenţional al numelui propriu

---

[4] Un foarte util volum, care cuprinde principalele teorii din perimetrul filosofiei limbajului şi comentarii pertinente pe marginea acestora este acela al lui Michael Devitt şi Kim Sterelny, *Limbaj şi realitate. O introducere în filosofia limbajului*, traducere de Radu Dudău, Iaşi, Ed. Polirom, 2000. De asemenea, pentru o imagine de ansamblu mai recomandăm următoarele titluri: Tzevetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, Bucureşti, Ed. Univers, 1983; Saul Kripke, *Numire şi necesitate*, Bucureşti, Ed. All, 2001; Oswald Ducrot şi Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu, Bucureşti, Ed. Babel, 1996; Domniţa Tomescu, *Gramatica numelor proprii în limba română*, Bucureşti, Ed. All, 1998; Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, II, Bucureşti, Ed. Artemis, 1995 etc.

[5] Lucien Lévy-Bruhl, apud Tzevetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, Bucureşti, Bucureşti, Ed. Univers, 1983, p. 332.

[6] Sir Allan H. Gardiner, *The Theory of Proper Names*, London, Oxford University Press, 1957, p. 73: „A proper name is a word or group of words which is recognized as having identification as its specific purpose, and which achieves, or tends to achieve, that purpose by means of its distinctive sound alone, without regard to any meaning possessed by that sound from the start, or acquired by it through association with the object or objects thereby identified."

(„este un cuvânt sau un grup de cuvinte al cărui scop este de a identifica şi care ating sau tind să atingă acel scop doar prin sunetul său distinctiv"): legătura dintre nume şi ceea ce indică el (referentul său) este stabilită prin socializare, iar nu printr-o „convergenţă" a trăsăturilor numelui cu însuşirile obiectului. Gardiner subliniază dintru început în definiţia sa că antroponimul este rezultatul unei semioze, la fel ca, adăugăm noi, în cazul numelui comun, deci că asocierea numelui propriu cu un anume obiect nu are un temei în natura intimă, particulară a respectivului obiect. Când acelaşi autor adaugă o a doua distincţie, conform căreia numele indică obiectul „doar prin sunetul său distinctiv, fără legătură cu orice înţeles pe care acel sunet îl are de la început", se poate spune că el stabileşte chiar diferenţa specifică a numelui în raport cu genul său proxim (reprezentat de numele comune). În alţi termeni, precizarea constă în ideea că, în ciuda existenţei *în* numele propriu a unui sens (Gardiner zice „înţeles") care este acela al numelui comun din care ar putea proveni, acest sens nu caracterizează (nu *descrie*, ar spune Kripke) obiectul desemnat (persoana numită). Observaţia este veche, între cei dintâi care o face numărându-se şi Aristotel: „Numele e un sunet compus, înzestrat cu înţeles, neimplicând nici o indicaţie de timp, ale cărui părţi n-au înţeles prin ele însele. În cazul celor duble, nu ne slujim de elementele lor componente ca şi cum ar mai avea înţeles propriu. Astfel, în numele Theodoros (*dăruit de Dumnezeu*), partea care însemnează *dar* nu mai are nici un înţeles al ei."[7] Deci, deşi semnificaţia *inclusă* în nume (prin „etimonul" său, adică termenul comun) pare să motiveze legătura dintre acest nume şi cel numit, totuşi lucrurile nu stau aşa. În ciuda unui sens provenit din identitatea sonoră – nu grafică, întrucât, sub acest aspect, antroponimul diferă de numele comun prin majusculă – a numelui propriu cu substantivul/adjectivul din limba comună, numele are un rol pur funcţional, de identificare a unei persoane, nu de „abreviere" a acesteia. Numele nu este un concentrat de indicii asupra trăsăturilor purtătorului său, ci o marcă „rigidă", cum ar spune Saul Kripke, a acestuia. Devine, astfel, limpede situaţia numelui propriu „cu înţeles" în raport cu numele comun ce pare a-i fi servit ca sursă: numele propriu „cu înţeles" eludează din componenţa sa acest înţeles iniţial şi îl înlocuieşte cu *funcţia* de a notifica o persoană sau un lucru[8].

[7] Aristotel, *Poetica*, traducere de D. M. Pippidi, Bucureşti, Ed. Iri, 1998, p. 92.

Referindu-se la numele propriu în contexte situaţionale, Saul Kripke îl consideră un „designator rigid”, filosoful analitic american punând în contrast, asemenea lui Pascal, *identitatea* şi *calităţile*, şi insistând pe ideea că, aşa cum îi explică Toma Pavel perspectiva, „o dată ataşat unei fiinţe, un nume propriu se referă la ea, fără a ţine seamă de posibilele schimbări de proprietate prin care trece această fiinţă şi *a fortiori* fără a ţine seamă de schimbările a ceea ce ştim noi despre ea.”[9] Concepţia lui Kripke se bazează pe concluzia că profilul (esenţa) unei persoane poate fi modificat(ă) fără ca numele să fie schimbat. Autorul american dă, între altele, exemplul lui Napoleon, precizând că acesta ar fi rămas el însuşi chiar dacă ar fi trăit întreaga viaţă în Corsica. Cu alte cuvinte, Kripke susţine că, dacă am introduce în joc perspectiva „lumilor posibile”, am putea spune că în orice situaţie contrafactuală, adică aparţinând unei „lumi posibile”, designatorul (numele) şi-ar păstra identitatea – deşi referentul desemnat şi-a schimbat datele: „Să presupunem că referinţa unui nume este dată printr-o descripţie sau un mănunchi de descripţii. Dacă numele are *acelaşi înţeles* ca şi descripţia sau mănunchiul de descripţii, el nu va fi un designator rigid. Nu va designa în mod necesar acelaşi obiect în toate lumile posibile, din moment ce alte obiecte ar fi putut să aibă proprietăţile respective în alte lumi posibile, dacă (bineînţeles) nu se întâmplă să folosim proprietăţi esenţiale în descrierea noastră. Să presupunem astfel că spunem «Aristotel este cel mai mare om care a studiat cu Platon». Dacă am folosi aceasta ca pe o definiţie, numele «Aristotel» urmează să însemne «cel mai mare om care a studiat cu Platon». Atunci, bineînţeles, într-o altă lume posibilă acel om s-ar fi putut să nu fi studiat cu Platon şi un alt om ar fi fost Aristotel. Dacă, pe de altă

[8] Interesant este faptul că atunci când Sextus Empiricus, în *Împotriva matematicienilor*, VIII, 11-12, vrea să explice viziunea stoicilor asupra semnului alege ca exemplu un nume propriu: „Stoicii spun că trei lucruri sunt legate între ele: semnificatul, semnificantul şi obiectul. Dintre acestea, semnificantul este sunetul, de exemplu «Dion»; semnificatul este însuşi lucrul revelat, pe care noi îl înţelegem ca existând dependent de gândirea noastră, dar pe care barbarii nu îl înţeleg, deşi sunt în stare să audă cuvântul pronunţat; în vreme ce obiectul este ceea ce există în interior: de exemplu, Dion în persoană. Două dintre aceste lucruri sunt corporale: sunetul şi obiectul, pe când unul este necorporal, acesta este entitatea semnificată, e ceea ce se poate exprima (lekton), care-i adevărat sau fals.” Todorov, comentând pasajul şi remarcând că exemplul dat este un nume propriu, menţionează: „Lekton-ul este capacitatea primului element de a-l desemna pe-al treilea; în acest sens, faptul că se dă ca exemplu un nume propriu este foarte semnificativ, deoarece numele propriu, spre deosebire de celelalte cuvinte, nu are sens, dar, la fel ca celelalte cuvinte, are capacitatea de a desemna.” (Tzvetan Todorov, op. cit.) Cu alte cuvinte, numele propriu indică o referinţă, nu semnifică.

[9] Toma Pavel, *Lumi ficţionale*, traducere de Maria Mociorniţă, Bucureşti, Ed. Minerva, 1992, p. 55.

parte, folosim descripţia doar pentru a *fixa referentul*, atunci acel om va fi referentul lui «Aristotel» în toate lumile posibile. Unica utilizare a descripţiei va fi fiind aceea de a selecta omul la care vrem să ne referim."[10]

Teoria lui Kripke, extrem de pertinentă atunci când presupune orizontul realităţii, este, în esenţă, o teorie a referinţei. Numele propriu ar fi un mod de a fixa o referinţă, aceasta fiind „determinată în mod obişnuit printr-un lanţ, care trece numele de la o verigă la alta."[11] Acest nume va rămâne identic, în ciuda oricăror schimbări, de la cele esenţiale la cele minore, suferite de „purtătorul" său.

După cum se observă, capacitatea de a denota a numelui propriu este pusă, de către lingvişti, filosofi ai referinţei, logicieni etc., în paranteză, dat fiind că acest tip special de substantiv nu ar avea decît o funcţie referenţială, instrumentală. Din perspectiva semioticianului, Umberto Eco încearcă o descriere[12] cât mai clară şi cât mai nuanţată a statutului numelui propriu. Distingând între denotaţie (definită drept „conţinut al expresiei", „proprietate semantică", iar nu drept obiect: „Pentru a avea denotaţie, este suficient ca o expresie să fie corelată cu un conţinut analizabil în unităţi semantice elementare"), conotaţie („conţinutul unei funcţii-semn") şi referire („Când se va vorbi de un semn care se referă la un obiect se va vorbi despre *referire* sau *menţiune* şi nu despre denotaţie"), semioticianul italian consideră antroponimul, atunci când se referă la o personalitate cunoscută, o „unitate culturală", iar când se referă la o persoană oarecare, o marcă descriptibilă prin fişa de stare civilă (în care intră unitatea culturală şi mărcile analitice de tipul: fiu al lui..., născut la..., de profesie... ş.a.m.d.). Cât priveşte numele de persoane necunoscute, pentru acesta e nevoie de apelul la un *cod* şi la *repertoriul onomastic*. Or, aşa cum remarcă şi Mariana Istrate[13], numele propriu care are ca referent un personaj ficţional intră în ultima categorie descrisă de Eco, ceea ce îl face dependent de codul textului căruia îi aparţine şi de repertoriul onomastic prezent în respectivul text. După cum vom vedea, mecanismul de instituire a sensului unui nume propriu dintr-o operă literară şi reperele

---

[10] Saul Kripke, *Numire şi necesitate*, traducere de Mircea Dumitru, Bucureşti, Ed. All, 2001, p. 53.
[11] Ibidem, p. 113.
[12] Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, traducere de Anca Giurescu şi Cezar Radu, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982, p. 117-118.
[13] Mariana Istrate, *Numele propriu în textul narativ*, Cluj, Ed. Napoca Star, 2000, p. 26.

poeticii onomasticii ficţionale pot fi descrise, respectiv identificate tocmai pe baza celor două componente enumerate de semioticianul italian.

Semnificativ în tabloul tezei naturaliste este faptul întâlnirii viziunii religioase cu aceea literară sub aspectul omologării numelui ca element *motivat*: fie că e vorba de o motivaţie transcendentală (în perspectivă teologică) ori de o motivaţie imanentistă (în perspectivă literară). Cum e şi firesc, ne vom ocupa exclusiv de nivelul discursului artistic. Aşa cum remarcă şi prefaţatoarea cărţii lui Todorov, *Teorii ale simbolului*, descrierea teoriilor cu privire la semn şi la simbol scoate în evidenţă tendinţa conceperii *simbolicului* ca „fenomen de evocare”[14] având un anume grad de motivare, adică presupunând o sarcină semantică ce îşi găseşte cu semnul o „compatibilitate logică, ontologică”[15] – spre deosebire de *semn*, care ar presupune o asociere convenţională între semnificant şi semnificat. Todorov însuşi notează că „evocarea simbolică se grefează pe semnificaţia directă, şi că anumite forme de folosinţă a limbajului, cum ar fi poezia, o cultivă mai mult decât altele.”[16]

Concluzia imediată ar fi aceea că dacă numele proprii din viaţa reală sunt în cele din urmă acceptate (exceptând viziunea mistică), drept mai mult sau mai puţin simple semne convenţionale, instituite prin practica socială, numele proprii din beletristică aparţin, în esenţă, simbolicului, prin aceea că ele implică *motivarea*. Chiar în comentariile preliminare la pomenitul dialog platonician, Constantin Noica face o remarcă în sensul acestei viziuni, astfel că şi el intră în seria celor care văd în numele propriu din ficţiunea literară o marcă non-arbitrară în raport cu ceea ce ea indică, adică în raport cu personajul: „Ni se păruse că numele propriu este cea mai delicată condiţie a denumirii, când e vorba de aflat justeţea şi firescul ei. Ce poate fi mai arbitrar decât un nume propriu? Dar acum este vorba de numele unor eroi gândiţi şi modelaţi de un autor. Dintr-o dată problema dreptei potriviri a numelui ar putea trece din condiţia cea mai grea în cea mai uşoară. *În orice caz justeţea, fie şi artificială, a numelui eroilor se impune oricărui autor şi trebuie reclamată oricând de cititor*. (s.n., M.I.) Faţă de numele dat oamenilor reali, care nu sunt definiţi de la început, ci se definesc ca oameni abia maturizându-

[14] Maria Carpov, „Manifestarea simbolică din perspectivă carteziană”, prefaţă la Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, Bucureşti, Ed. Univers, 1983, p. 5.
[15] Ibidem.
[16] Tzevetan Todorov, op. cit., p. 22.

se şi primind atunci ca o pecetie, în fiinţa lor, numele ce le fusese exterior la început, numele dat eroilor literari sau mitici are sorţi să fie potrivit de la început. Autorul îşi deţine eroul, îi cunoaşte traiectoria, oricâte surprize ar pretinde el că are de la propriile sale creaţii, aşa încât trebuie să-i închipuie şi numele potrivit. Există chiar creatori care mărturisesc că până ce n-au obţinut numele eroului lor nu l-au «văzut» cu adevărat, într-atât de hotărâtor ontologic este rolul numelui şi în imperiul ficţiunii. Poate că unii lingvişti au şi cercetat sub acest aspect ce înseamnă «dreaptă denumire» şi care sunt criteriile onomasticii literare”[17]. Bineînţeles că nu argumentele de tip poietic *oferite* de Noica ne pot servi în demonstrarea caracterului motivat al numelui propriu, ci sugestia că într-o operă literară numele este marcat dintru început („numele dat eroilor literari sau mitici are sorţi să fie potrivit de la început”), că are, într-un fel, valoare *teleologică*, „scopul” numelui fiind chiar desemnarea expresă (şi expresivă, vom vedea) a personajului căruia îi serveşte de emblemă. Numele ar fi, potrivit acestei viziuni, o ipoteză ce urmează să fie „verificată” prin personaj, şi chiar se verifică.

Pornind de la ideea că numele propriu ficţional ar fi „motivat”, anumiţi exegeţi autohtoni acceptă concepţia potrivit căreia acest nume ar trebui considerat simbol. Augustin Pop propune, în *Obiectivele onomasticii literare*[18], termenul de *simbonim* pentru desemnarea numelui propriu din opera literară. În Numele propriu în textul *narativ* Mariana Istrate acceptă conceptul lui Augustin Pop, pe temeiul că „termenul rămâne elocvent pentru calitatea de a crea opoziţia necesară între literar şi neliterar, de neevitat atunci când avem în vedere studiul numelor proprii în literatură”[19], dar adaugă, pe bună dreptate, că, totuşi, sfera acestui concept este mai îngustă decât aceea a tuturor calităţilor posibile ale onomasticii dintr-o operă literară. Distincţiile operate sunt următoarele: numele propriu ar fi un simbol *poetic*, iar nu unul convenţional, adică ar fi un simbol *sui generis*, dependent de context, iar nu autonom. Această observaţie rămâne una dintre cele mai importante: numele propriu implică o motivare *contextuală*, ceea ce îl face heterotelic, spre deosebire de uzualele simboluri culturale, care transcend discursurile în care apar, deci sunt autotelice, adică pot păstra încărcătura lor semantică şi în afara

[17] Constantin Noica, op. cit., p. 176.

[18] Cf. Augustin Pop, „Obiectivele onomasticii literare”, în *Studii de onomastică*, V, Universitatea Babeş-Bolyai, 1990, p. 400 - 408.

[19] Mariana Istrate, *Numele propriu în textul narativ*, Cluj, Ed. Napoca Star, 2000, p. 11.

unui anumit context. Principiul de „decodare" ar avea, prin urmare, ca temei distincţia dintre „sens" şi „semnificaţie", prin cel dintâi *înţelegând ceea ce rămâne imanent şi dependent strict de forma în care e exprimat*, iar prin cel de-al doilea *ceea ce e transcendent discursului, existând în afara lui, ceea ce, deci, poate fi formulat fără a se păstra forma verbală respectivă*.

„În statutul teoretic actual al numelui propriu în opera literară – notează Rodica Marian – persistă caracterizarea care-l opune net condiţiei acestuia în limbă, în sensul sugestivei idei a numelor «grăitoare» (nota autoarei: Cf. W. Kayser, *Opera literară*, Bucureşti, Ed. Univers, 1979, p. 418), cărora autorul le conferă semnificaţii intenţionale. Aptitudinea producătoare de sens a numelui propriu literar este virtual maximă şi într-o altă perspectivă de analiză, fapt subliniat încă de primele orientări spre primatul imanentist al textului. Mai recentele încercări de a defini o semantică a numelui propriu reactivează opoziţia prin termenii denotaţie-conotaţie, între parametri funcţionali ai unei mărci distinctive (etichetă vidă de sens) şi deschiderea unui halou perpetuu de noi conotaţii libere, meta- sau para-simbolice, activizate de funcţia poetică sau stilistică a numelui propriu."[20]

Trimiterile aceleiaşi autoare la Giles Granger[21], la Jean Molino[22] şi la Roland Barthes[23] îi susţin comentariul. Din ceea ce spune cel din urmă reiese că opinia non-arbitrarietăţii numelui propriu în opera literară este, de fapt, subsumată acelei convingeri a „motivării" discursului *beletristic* ca întreg: „Literatura este explorarea numelui: Proust a scos la iveală o întreagă lume din aceste câteva sunete: *Guermantes*. De fapt, scriitorul are întotdeauna credinţa că semnele nu sunt arbitrare şi că numele este o proprietate naturală a lucrului: scriitorii sunt de partea lui Cratyl, şi nu de cea a lui Hermogene."[24] Ideea se regăseşte, firesc, şi în contextul gloselor pe marginea numelui la Proust: „Şi Numele propriu este un semn, nu doar un simplu indice care ar

[20] Rodica Marian, „Numele proprii în Luceafărul lui Mihai Eminescu", în *Studii de onomastică*, IV, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai", 1987, p. 446.
[21] Vezi Giles Granger, „A quoi servent les noms propres? ", în "Langage", nr. 66, iunie 1982, p. 21 – 354.
[22] Vezi Jean Molino, „Le nom propre dans la langue", în "Langage", nr. 66, iunie 1982, p. 5 – 21.
[23] Vezi Roland Barthes, „Critică şi adevăr", în *Pentru o teorie a textului*, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Bucureşti, Ed. Univers, 1980, p. 156 – 178.
[24] Roland Barthes, op. cit., p. 160.

desemna fără să semnifice, conform concepţiei curente de la Peirce la Russell."[25]

Ideea e reluată şi de Gheorghe Crăciun, atunci când se ocupă de una dintre cele mai complexe opere care are în centru tocmai numele proprii (*Dicţionar onomastic*, de Mircea Horia Simionescu): „Marea întrebare rămâne aceeaşi: semnul lingvistic e motivat sau arbitrar? Nu putem să nu observăm că în literatură motivarea limbajului nu e numai o preocupare a poeţilor, ci şi a prozatorilor «artişti», de tipul Flaubert, Proust şi Joyce, pentru care spaţiul ficţiunii e rezultatul unei atitudini estetice fundamentale, manifeste nu doar în raport cu realul, ci şi cu cuvintele prin care acest real devine vizibil. Numele locurilor, localităţilor, personajelor nu sunt niciodată indiferente pentru semnificaţia artistică a unui text – adevăr cunoscut de când lumea şi teoretizat ca atare de Proust şi de toată critica franceză modernă născută în descendenţa lui şi a lui Paul Valéry. Dar există o tradiţie onomastică şi a spaţiului epic românesc, în care încercarea lui Mircea Horia Simionescu se înscrie ca un corolar. Această tradiţie se leagă de literatura lui Ion Budai-Delanu, Nicolae Filimon, Negruzzi, Alecsandri, Caragiale, Călinescu, Urmuz."[26]

Ultimul nume pomenit de Gheorghe Crăciun e, poate, cel mai semnificativ. Căci, până la urmă, cratilienii (teoreticieni, critici sau scriitori) par a împărtăşi, fie şi la modul nedeclarat, convingerea *urmuziană* asupra capacităţii literaturii de a înapoia corespondenţa (ocultată de împrejurarea fiinţării lor în lume) formei şi mişcării prototipurilor reale ale personajelor cu „numele ce li s-a hărăzit". E vorba, cum se ştie, de acel portret[27] din proza lui Urmuz, *Algazy & Grummer*, care ar avea rolul, după părerea autorului său, de

[25] Idem, „Proust şi numele", în *Romanul scriiturii*, selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu Bucureşti, Ed. Univers, 1987, p. 181. Vezi şi paginile 183 – 184, unde ideea motivării e dezvoltată şi demonstrată.

[26] Gheorghe Crăciun, „How to Do Characters with Words", în „Observator cultural", nr. 24, din 8 – 14 august 2000, p.10.

[27] Iată nota de subsol a lui Urmuz la chiar titlul prozei sale, *Algazy & Grummer*: "E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume. În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii şi conţinutului acestor doi simpatici şi distinşi cetăţeni aşa cum îi ştim noi din realitate... Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit şi cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer «in abstracto», dacă dânşii nu ar fi fost creaţi de o întâmplare, o soartă care mai deloc nu ţine seama dacă obiectele creaţiunilor ei corespund, în forma şi mişcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit."

a „suda” numele de purtătorul lui, aşa cum hazardul nu o face decât rareori în planul realităţii. În esenţă, nota de subsol citată reprezintă o definiţie *sui generis* a literaturii (relevant în acest sens este şi faptul că în finalul respectivei proze tot despre literatură va fi vorba, deci sugestiile din nota de subsol nu sunt un simplu accident), prin care aceasta e văzută ca *spaţiu privilegiat al posibilităţii de refacere a legăturii dintre nume şi persoană* (devenită, bineînţeles, personaj), deci un spaţiu în care dispare ceea ce se numeşte arbitrariul semnului lingvistic, adică un areal cu regim cratilian pentru numele proprii. „Revanşa motivaţională” a literaturii artistice pare a fi probată cu asupra de măsură de către exegeţii care s-au aplecat asupra sensului şi asupra valorii onomasticii literare. Aceştia par a susţine, mai mult sau mai puţin conştient, mai mult sau mai puţin explicit, ideea sensului expresiv al numelor proprii din opera literară. Pe ce s-ar întemeia această convingere?

În principal pe „simpla” idee conform căreia *toate* „semnele” unei opere beletristice sunt motivate şi solidare, ele compunând un întreg cu propriul specific, un întreg *unic* în felul său, astfel încât modificarea oricărui cuvânt (chiar şi a unuia singur) din cuprinsul operei va duce, automat, la schimbarea întregului – adică va avea ca rezultat *o altă operă*. Prin urmare, modificarea, parţială sau totală, a numelui propriu, va determina implicit o altă privire asupra operei din care face parte, în speţă asupra personajului pe care-l desemnează.

Comentariul recent al lui David Lodge, care problematizează tema particularităţii prozei aducând în discuţie două păreri opuse ce definesc polemica mai largă din jurul arbitrariului, aparţine aceleiaşi viziuni, chiar dacă autorul britanic se fereşte să o absolutizeze. De o parte s-ar afla aceia care susţin că „particularitatea prozei realiste este funcţională doar *en masse* ca mijloc de obţinere a suspendării neîncrederii”[28], iar „detaliile sale constitutive sunt selecţionate arbitrar, oricare dintre ele fiind la fel de bun precum celălalt”. De cealaltă parte – susţinătorii ideii că „detaliul descriptiv este o formă de metonimie sau sinecdocă” şi de aceea „înţelesul unei opere în proză este determinat în totalitate de limbajul folosit de scriitor.” Lodge refuză să tranşeze lucrurile optând pentru o afirmaţie relativizantă: „Nu ştim cu exactitate dacă o asemenea chestiune va putea fi elucidată vreodată de analiza

[28] David Lodge, *Limbajul romanului*, traducere de Radu Paraschivescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1998, p. 54. Următoarele citate sunt extrase din aceeaşi pagină.

critică.” Nu avem posibilitatea sigură de a aprecia dacă un anumit amănunt este funcţional sau lipsit de importanţă, adaugă Lodge, nici nu ne stă la dispoziţie o cunoaştere aprioricã cu care să putem compara detaliul respectiv, însă „ceea ce suntem totuşi în măsură să afirmăm este că particularitatea fenomenală a romanului nu poate fi niciodată arbitrară la modul absolut.” Şi argumentul lui Lodge vine tocmai dinspre onomastică: „Acest lucru va putea fi dovedit de folosirea numelor proprii.”

Deci, departe de a constitui „designatori rigizi”, ca la Kripke, numele proprii devin punctul tare al teoriei motivării limbajului. Indiferent de modul de numire (simbolic sau banal), spune Lodge, acesta presupune obligatoriu un proces de selecţie dintr-o multitudine de posibilităţi, ceea ce serveşte ca argument fiind motivarea estetică. Spre exemplificare, să ne aducem aminte de numele „Ion” din romanul omonim al lui Rebreanu: în ciuda aparenţelor, care ne spun că la fel de bine rolul lui „Ion” putea să îl joace atât „Vasile” cât şi „Gheorghe”, să zicem, căci şi aceste nume exprimă ruralitatea, simplitatea etc., el nu este totuşi un designator rigid, întrucât opera literară nu are un arhetip, un model pe care îl copiază, ci îşi este sieşi suficientă şi orice schimbare, oricât de mică, a oricărui cuvânt din ea, fie şi printr-un sinonim (aşa cum *par* să fie „Gheorghe” sau „Vasile” pentru „Ion”) modifică întregul: astfel nu vom avea o variantă a operei iniţiale, ci o altă operă, cu propria structură de semnificaţii şi valori. Concluzia: „Aşadar, romancierul nu poate nicicând să reproducă neutralitatea, «datul» numelor din lumea reală. Concluzia este valabilă de fapt pentru întregul aparat al particularităţii fenomenale. Nimic nu poate fi neutru în roman.”[29] Cu alte cuvinte, numele proprii şi cuvintele obişnuite au acelaşi statut într-un text literar; nici rochia albastră a Elei, nici Ela însăşi (din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) nu au o condiţie ontologică diferită, amândouă elementele există în text şi prin text, nici una nu are un referent care le-a servit drept matrice, pentru simplul motiv că opera se reprezintă pe sine înainte de a fi o copie a realităţii. Barthes e unul dintre cei care subliniază diferenţa dintre limbajul practic, pentru care „contingenţa face clar sensul”, şi limbajul operei ca un discurs autonom: „Nimic asemănător în cazul operei: opera este pentru noi fără contingenţă, şi aceasta o defineşte, poate, cel mai bine; opera nu este înconjurată, desemnată, protejată, dirijată

[29] Ibidem, p. 55.

de nici o situaţie, nici o viaţă practică nu este acolo pentru a ne comunica sensul pe care trebuie să i-l dăm.”[30]

Cesare Brandi reformulează în termeni proprii aceeaşi idee: „Firesc, la baza tuturor diferitelor tipuri ale datului se va afla întotdeauna separarea *prezenţei* de flagranţă, motiv pentru care referentul rămâne despărţit clar de matricea lui existenţială. Astfel, Napoleon din oda *5 Mai* nu este acelaşi cu Napoleon cunoscut din istorie, chiar dacă referentul Napoleon din odă este extras prin hipotipoză din Napoleon Bonaparte, care s-a născut în Corsica şi a murit la Sfânta Elena. Faptul se întâmplă din acelaşi motiv pentru care numele nu este lucrul, chiar dacă prin intermediul numelui se poate sugera lucrul. *În prezenţa* poetică această sugerare nu trece dincolo de referent, întorcându-se asupra lui însuşi.”[31]

Ne întoarcem astfel la deja pomenita chestiune a motivării contextuale. Pentru Lessing poezia este limbajul ale cărui semne sunt motivate prin punerea în discurs (poezia este înţeleasă aici ca opusă prozei, dar prin cea dintâi el înţelege discursul artistic, iar prin cea de-a doua, discursul ne-literar). „Poezia se slujeşte de asemenea nu numai de cuvinte izolate, ci şi de acele cuvinte luate într-o anume ordine. Chiar dacă cuvintele în sinea lor nu sunt semne naturale, succesiunea lor poate avea puterea unui semn natural.”, notează el în capitolul 17 din *Laocoon*. În mod interesant, el consideră că, totuşi, nu toate „semnele” poeziei sunt „naturale” (motivate) – ci doar acelea care implică o anumită expresivitate dată de sonoritatea cuvintelor, ordinea cuvintelor, măsura silabelor, figurile şi tropii, comparaţiile etc., şi de aceea genul dramatic îi este superior poeziei, deoarece acesta transformă semnele arbitrare în semne *în întregime* naturale. Motivul e simplu şi ne aduce aminte de condiţia numelui propriu ficţional, care presupune maxima arbitrarietate (nu desemnează „nimic”, e un semn pentru o absenţă): numai în teatru cuvintele încetează să mai fie semne arbitrare şi devin semnele naturale ale unor lucruri arbitrare. Ne aflăm, de fapt, în faţa diferenţei saussuriene dintre *langue* şi *parole*, adică dintre normă şi uz, dintre „abstractul” nivel al dicţionarului şi „concretul” nivel al actualizării cuvântului prin actul vorbirii.[32]

[30] Roland Barthes, op. cit., p. 162.

[31] Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, trad. de Mihail B. Constantin, Bucureşti, Ed. Univers, 1985, p. 166.

[32] De pildă, Gérard Genette face o distincţie între viziunea hermogenistă a lui Mallarmé cu privire la limbă, respectiv aceea cratilistă cu privire la poezie: „Mimologismul secundar ilustrat (...) de către

Sau, în termenii lui Mukařovský, în faţa deosebirii dintre funcţia pragmatică şi aceea estetică[33] (faptul că Mukařovský vorbeşte de „limbajul poetic" nu trebuie să ne inducă în eroare: el are în vedere, după cum o dovedeşte contextul, accepţia generală de *literatură artistică*, opusă discursului cu funcţie de comunicare). Sau a *sensului* pe care îl capătă un cuvânt într-un context, dincolo de *semnificaţia* (chiar dacă grefată pe aceasta) de dicţionar a acestuia. În contextul acestor delimitări, statutul numelui propriu dintr-o operă beletristică trebuie nuanţat, întrucât el diferă de acela din perimetrul realului. Astfel, sensul referenţial pare să fie împins în plan secund în favoarea sensului conotativ, adică al aceluia care ia naştere din raporturile numelui cu toate celelalte cuvinte ale operei. În tot acest „mecanism", conţinutul denotativ joacă, probabil, rolul cel mai important (adică tocmai acel conţinut care este estompat în folosirea strict referenţială a numelui din realitate), căci pe „nucleul" denotativ se grefează semantismul figurat. Dispariţia (suspendarea) funcţiei referenţiale apare ca firească în condiţiile în care aşa-zisul referent al unui personaj dintr-o operă beletristică are un caracter ficţional. Iar preeminenţa denotaţiei asupra funcţiei indicatoare are calitatea de a deschide calea funcţiei expresive, conotative.

În acest context, Barthes poate fi din nou citat: „Semnificatul – iată locul imaginarului; aceasta e, fără îndoială, noutatea gândirii lui Proust, motivul deplasării istorice a vechii probleme a realismului care, până la el, nu se punea decât în termeni de referenţi: activitatea scriitorului nu se centrează pe raportul lucrului cu forma sa (ceea ce, în epoca clasică, se numea «zugrăvire», iar mai recent, «exprimare»), ci pe raportul semnificatului cu semnificantul, adică pe semn. Teoria lingvistică a acestui raport este mereu prezentă în reflecţiile lui Proust asupra Numelui..."[34] Aici trebuie precizat, însă, un aspect: de fapt niciodată în literatura beletristică nu e vorba de a vedea în termeni de

---

Mallarmé nu mai este un cratylism al limbii, ci al versului, care depăşeşte astfel hermogenismul limbii (...)." (Gérard Genette, *Mimologiques*, collection Poétique aux Editions du Seuil, Paris, 1976, p. 274.)

[33] „Deosebirea dintre denumirea poetică şi cea de comunicare este determinată de funcţia specifică a literaturii ca fenomen artistic, adică de funcţia estetică: în cazul denumirilor poetice atenţia este îndreptată asupra semnului însuşi şi de aceea iese în evidenţă relaţia semantică a fiecărui cuvânt cu conexiunile învecinate ale textului, în timp ce în cazul denumirilor de comunicare accentul principal cade pe raportul dintre cuvânt şi lucrul pe care îl vizează direct acest cuvânt, adică pe cea ce numim raport concret." (Jan Mukařovský, *Studii de estetică*, traducere de Corneliu Barborică, Bucureşti, Ed. Univers, 1974, p. 417)

[34] Roland Barthes, op. cit., p. 188.

referenţi, aşa cum sugerează în acest punct Barthes, nici măcar în realism; ci de faptul că în realism atenţia era acordată preponderent raportului mimetic, iar mai târziu – semnului în sine (vezi poeţii modernişti) –, căci sub nici o formă literatura artistică, oricât de tranzitivă şi realistă ar fi ea, nu înseamnă trimiterea *completă* în afara textului; altfel spus, mutaţia produsă de Proust (Joyce ş.a.) înseamnă o deplasare de accent, iar nu o modificare a statutului textului literar, care dintotdeauna a presupus (fie că s-a conştientizat acest lucru sau nu), a inclus, automat, o perspectivă imanentistă, nu transgresionistă: nici un text literar, realist ori de altă natură, nu trimite exclusiv şi ne-mediat către Realitate, ci în primul rând la el însuşi; Proust – în observaţia lui Barthes – de fapt *pune în evidenţă* această dimensiune esenţială a literaturii, nu schimbă statutul ei... De altfel, la aceeaşi concluzie ajunge Barthes însuşi, în finalul aceluiaşi eseu: „Am vrea deopotrivă să insistăm asupra caracterului cratilian al numelui (şi al semnului) la Proust; şi aceasta nu numai pentru că Proust percepe raportul dintre semnificant şi semnificat ca un raport motivat, unul copiindu-l pe celălalt şi reproducând în forma sa materială esenţa semnificată a lucrului (şi nu lucrul însuşi), ci şi pentru că la Proust şi la Cratil, deopotrivă, «menirea numelor este de a instrui»: există o propedeutică a numelor ce duce pe diverse căi, adesea lungi şi ocolite, la esenţa lucrurilor. De aceea nimeni nu este mai aproape de Legislatorul cratilian, întemeietorul numelor (*demiurgos onomaton*), decât scriitorul proustian, liber să inventeze numele care-i plac, dar şi silit să le inventeze «corect». Acest realism (în sensul scolastic al termenului) care cere cuvintelor să fie «reflectarea» ideilor a luat la Proust o formă radicală, încât ne putem întreba dacă el nu este, conştient sau nu, prezent în orice act de scriitură şi dacă poţi fi cu adevărat scriitor fără să crezi, într-un anume fel, în raportul natural al numelor şi esenţelor; funcţia poetică, în sensul cel mai larg al termenului, s-ar defini astfel printr-o conştiinţă cratiliană a semnelor, iar scriitorul ar fi recitatorul acelui uriaş mit secular ce spune că limbajul imită ideile şi, spre deosebire de preceptele ştiinţei lingvistice, semnele sunt motivate. Această consideraţie ar trebui să-l determine şi mai mult pe critic să citească literatura în perspectiva mitică ce-i întemeiază limbajul şi să descifreze cuvântul literar (ce nu are nimic din cuvântul obişnuit), nu cum îl lămureşte dicţionarul, ci aşa cum îi construieşte scriitorul.”[35]

[35] Ibidem, p. 189.

Viziunea teoretică a lui Lodge şi a lui Barthes confirmă, deci, intuiţia tuturor acelor critici înşiraţi anterior care se ocupă de numele proprii ca şi cum ar fi nişte semne „motivate”. Paradoxal, tocmai un exemplu aparent mai greu de încadrat într-o posibilă tipologie onomastică le susţine perspectiva. Despre personajul Tololoi din *Romanul lui Mirel* se notează: „Eroii au schematismul personajelor de povestire şi nu se ţin minte (...), poate cu excepţia lui Tololoi. E sigur că din acesta autorul a voit să facă tipul prostălăului, opunându-l lui Mirel. Dar Tololoi pare mai degrabă caricatura unui gen de inteligenţă, pentru care scriitorul n-are înţelegere etc.”[36] Indiferent dacă criticul are dreptate sau nu, comentariul său ne confirmă propria intuiţie referitoare la valoarea numelui propriu: „Tololoi” exprimă adecvat o sugestie auctorială (sesizată ca atare în analiză), aceea a „prostălăului”. „Tololoi” aduce a „tolomac”, a „tont” ş.a.m.d., în sensul că numele are o sonoritate apropiată de aceste cuvinte „cu înţeles”. Numele „Tololoi” deşi e lipsit de un sens evident, capătă, totuşi, prin asociere cu termenii pomeniţi, valoarea de sugestie a gradului de inteligenţă a personajului (sau a aparenţei acestui grad – dacă acceptăm teza criticului). Prin această corespondenţă sonoră, numele îşi pierde arbitrarietatea, caracterul „motivat” fiind destul de evident.

Numele propriu pare a fi o „absenţă” (pare, într-un text literar, cel mai puţin motivat semn, dat fiind că nu are un referent în afara textului) căreia îi dă formă doar un înveliş sonor, dar este cea mai puternică, cea mai particulară prezenţă într-un roman, cel mai puţin arbitrar semn dintre toate semnele textului pentru că este singurul care, dată fiind lipsa referentului extra-textual, duce receptorul la nivelul denotaţiei fără a-i „tulbura” calea cu un referent.

Poate să pară o inconsecvenţă – şi un cusur al demonstraţiei de până acum – faptul că am apelat când la poeţii modernişti sau la teoreticienii poeziei, când la prozatori sau la comentatori ai acestora. Dar, în fond, toate perspectivele, că au în vedere poezia, că sunt preocupate de proză, au un numitor comun: ideea de *literaritate* (chiar dacă nu în accepţia şcolii formale ruse). Până la urmă, în centru se află celebra funcţie jakobsiană a limbajului artistic: funcţia poetică. O precizare precum aceea care urmează, aparţinând chiar lui Jakobson, se adaugă în chip firesc argumentelor de mai sus cu privire la obliterarea referinţei ca mecanism particular al discursului literar: „Dar în ce

[36] Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 149.

constă şi când se manifestă poeticitatea? Atunci când cuvântul este resimţit ca atare, în calitatea sa de cuvânt şi nu de reprezentant al obiectului denumit sau ca exprimare a unei emoţii. Atunci când cuvintele şi structura lor, semnificaţia lor, forma lor exterioară şi interioară nu sunt doar un indicator indiferent al realităţii, ci dobândesc pondere şi valoare proprie."[37] Faptul că proza şi poezia nu sunt, în fundamentele lor, diferite şi că proza nu înseamnă nici preeminenţa referinţei, nici a utilităţii, o dovedeşte, între alţii, şi Jean Ricardou, atunci când detectează şi comentează, cu ironie, o semnificativă scăpare a lui Sartre, cel care, tocmai într-o demonstraţie a prezumtivei diferenţe dintre „instrumentalitatea" prozei şi „gratuitatea" poeziei, dă drept exemple de limbaj poetic pasaje din primul volum al faimosului ciclu al lui Marcel Proust.[38] Pentru lucrarea de faţă, fragmentele extrase de Satre sunt şi mai grăitoare, căci aparţin acelor pagini dedicate de Proust... numelor proprii.

Genette se adaugă şi el, ca un reprezentant de marcă, seriei teoreticienilor care consideră limbajul poetic drept motivat şi susţine că motivaţia de acest tip vine din „atitudinea de lectură pe care poemul reuşeşte (sau mai adeseori nu reuşeşte) să o impună cititorului, atitudine motivată care, dincolo sau dincoace de toate atributele prozodice sau semantice, acordă întregului discurs sau numai unei părţi din el acea prezenţă intranzitivă şi acea existenţă absolută pe care Eluard o numeşte *evidenţă poetică*."[39] Genette se situează explicit la polul opus binecunoscutei atitudini de respingere a tezei motivaţioniste a lui Valéry. Cum bine se cunoaşte, Valéry e autorul exemplului de arbitrarietate al propoziţiei „Marchiza ieşi la ora cinci", propoziţie devenită notorie printr-unul din manifestele lui Breton („D. Paul Valéry propunea recent să se adune într-o antologie un cât mai mare număr de începuturi de romane de la al căror insanitate el aştepta mult. (...) O atare idee face cinste lui Paul Valéry care, odinioară, mă asigura că, în ceea ce-l priveşte, refuza întotdeauna să scrie: *Marchiza ieşi la ora cinci*."[40] Argumentele poetului francez ţineau de faptul că, virtual vorbind, un enunţ precum acela citat are libertatea de a fi rescris sau

[37] Roman Osipovici Jakobson, „Ce este poezia?", în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, traducere de Corneliu Barborică, Inna Cristea, Mariana Ciurca, Bucureşti, Ed. Univers, 1983, p. 700.
[38] Cf. Jean Ricardou, „Literatura: o critică", în *Pentru o teorie a textului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1980, p. 128 – 129.
[39] Gérard Genette, *Figuri*, traducere de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Bucureşti, Ed. Univers, 1978, p. 237.
[40] André Breton, apud Al. Călinescu, *Perspective critice*, Iaşi, Ed. Junimea, 1978, p. 79.

continuat în numeroase moduri, că ar exista, deci o arbitrarietate ce vine din multitudinea posibilităţilor (re)combinatorii. Genette combate rezerva poetului pornind de la ideea că „în realitate această libertate nu este infinită şi că posibilul de fiece clipă este supus unui anumit număr de restricţii combinatorii, foarte asemănătoare cu cele impuse de corectitudinea sintactică şi semantică a unei fraze: povestirea are, la rândul său, criterii de „gramaticalitate", aşa încât după enunţul *Marchiza ceru să i se aducă trăsura şi*... să ne aşteptăm mai degrabă la *ieşi pentru a face o plimbare* decât la se duse la *culcare*."[41] Apoi demonstrează că, de fapt, într-o naraţiune, autorul „alege mijlocul în funcţie de sfârşit"[42], iar „acestă finalitate a povestirii de ficţiune este *ultima ratio* a fiecăruia dintre elementele sale."[43] Concluzia este reformulată extrem de potrivit de către unul dintre comentatorii autohtoni ai analizei lui Genette, Al. Călinescu: „Observaţia ne obligă acum să răsturnăm butada lui Cehov (...): nu fiindcă «la începutul povestirii se bate un cui în perete, la sfârşitul povestirii eroul trebuie să se spânzure», ci fiindcă *la sfârşitul povestirii eroul se spânzură, la începutul ei trebuie să se bată un cui în perete*. Este vorba, prin urmare, de nişte determinări retrograde, de o logică specială a ficţiunii, care face ca un element al povestirii să existe prin funcţionalitatea lui şi care, în fapt, ţine tot de motivarea compoziţională."[44]

În concluzie, singura obiecţie cu privire la demersul hermeneutic asupra numelor proprii dintr-o operă literară nu ar viza dreptul de a recurge la un asemenea act, ci pertinenţa analizei. Preluăm termenul *pertinenţă* în înţelesul pe care i-l acordă Paul Cornea în *Introducere în teoria lecturii*, acela de *criteriu de validitate*, de „criteriu de valoare operatorie". Iată precizările lui Cornea: „Criteriul *pertinenţei* preconizează un standard de lucru care ar trebui acceptat fără discuţie: supunerea la text, respectarea scrupuloasă a tuturor constrângerilor sale, fidelitatea maximă faţă de «chei», instrucţiuni, repere tematice. Totuşi probleme există, deşi nimeni nu pune în discuţie principiul însuşi. Cred că multe neajunsuri îşi au originea în dificultatea de a separa, într-o lectură informată, ceea ce rezultă obiectiv, din solicitarea structurilor verbale

---

[41] Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, p. 93.
[42] Ibidem.
[43] Ibidem, p. 94.
[44] Al. Călinescu, op. cit., p. 81.

şi ceea ce e subiectiv, provenind din suprasolicitarea acestora.”[45] Prin urmare, exagerările speculative în decriptarea semnificaţiilor numelui propriu dintr-un text literar nu trebuie să ne facă sceptici în ceea ce priveşte pertinenţa analizei însăşi a onomasticii ficţionale, care ni se pare de necontestat. Supralicitarea interpretativă poate fi amendată într-un fel sau altul şi, de altfel, se descalifică prin chiar rezultatele obţinute; dar posibilitatea de a investiga creaţia literară prin intermediul analizei numelor proprii (din orice perspectivă posibilă) nu e cazul a fi negată, dat fiind faptul că au acelaşi statut cu acela al tuturor celorlalte cuvinte ale textului.

[45] Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, ediţia a II-a, Iaşi, Ed. Polirom, 1998, p. 213.

Partea întâi

Onomastica persoanjelor în romanul românesc: privire analitică şi diacronică

I. Începuturile romanului românesc

În *Istoria lui Alecu Şoricescu* (romanul neterminat al lui Ion Ghica, început în anii 1848-1849), de numele propriu se leagă în primul rând o revelaţie a protagonistului. Ca proaspăt elev al şcolii româneşti de la Sf. Sava, acesta are surpriza să constate că, deşi până atunci ştia că se cheamă Alecu Şoricescu, de acum se numeşte Şoricescu Alecu, după necunoscuta, până atunci, regulă a catalogului. Ajuns în cabinetul directorului despre care eroul notează că „în duhul meu era mai presus de Platon şi Arhimed", Alecu – numit şi Alecache – profită de lipsa „învăţatului" spre a privi „printr-un ochean înfipt într-un picior cu trei craci". Proprietatea misteriosului obiect de a răsturna perspectiva („când, ce să văz? Biserica din mijlocul curţii, întoarsă cu turnu în jos, oamenii umbla cu picioarele în sus, pe orice puneam ocheanu să întorcea cu josu în sus") îi va da „cheia de lectură" a lumii, inclusiv explicaţia referitoare la antepunerea numelui de familie: „mai pe urmă, multe întâmplări ale petrecerii mele în Sf. Sava le atribuiam efectului acelui ochean; astfel îmi explicam şi intervertiţia părţilor numelui meu şi o priveam ca de bun augur, socotind că acel domn era să prefacă ţara cu totul, întorcând-o ca în ochean." Noua logică a universului este reflectată, prin urmare, şi de noua aşezare a părţilor numelui, iar intervertirea onomastică nu e decât efectul schimbării pe toate celelalte planuri, efect generat, în mintea de paisprezece ani a eroului, de „puterile" obscure ale proaspătului director „atunci venit din ţari streine", căci acesta şi nu altcineva îi scrisese pentru prima dată numele „întors."

Tot de un nume se leagă şi un alt moment important pentru protagonist: „La 2 septembrie 1837, a treia zi de Sf. Alexandru, mi să deschidea porţile

închisoarei Ploeştilor. Alecu-vodă mă iertase totdeodată cu mulţi tâlhari osândiţi pentru fur şi omor." Domnitorul şi-a ales inspirat data amnistierii, de ziua sa onomastică, legându-şi astfel numele de eliberarea unor deţinuţi, sub semnul sfântului omonim. El recurge astfel la o „lovitură de imagine", fapt pe care naratorul nu pare a-l remarca, însă contextul e de natură a-l pune în evidenţă. Mai ales că recurenţa numelui Alexandru[1] nu se opreşte aici, ea mai implică şi numele personajului central al istoriei povestite de Ion Ghica. Destinul lui Alecu Şoricescu pare a sta, iată, şi sub imperiul propriului nume, care în acest moment capătă o funcţie salvatoare, eliberatoare la propriu.

Ca şi în alte romane autohtone de pionierat, remarcăm utilizarea articulată[2] a numelui: „Până seara închiriase o odaie în hanu *Golescului*, o încălzise şi mă şi mutase"; sau: „Acum eram favoritul cocoanei *Măndichii Luculeschii*, ca unul ce eram mai nou în casă. (...) Ambiţia începuse a mă lucra, şi casa Luculescului începuse a mi se părea ceva prost, căci nu era cea dintâi casă de joc din Bucureşti." Procedeul denotă persistenţa în spaţiul citadin a habitudinilor specifice ruralităţii, al existenţei unei mentalităţi cvasi-rurale. În acelaşi timp, prezenţa unor astfel de forme onomastice are, din perspectiva istoriei stilurilor romaneşti, şi efectul involuntar al datării textului. O dată încheiate epoca paşoptistă şi aceea postpaştoptistă, aceste forme se răresc considerabil, iar când reapar au în mod vădit o funcţie strict individualizatoare, utilizarea lor caracterizând, peiorativ, exclusiv anumite personaje, de speţă „joasă".

---

[1] Recurenţă, vom vedea, extinsă la relativ multe romane autohtone (v. Manoil, Elena, La gura sobei, Mistere din Bucureşti, Don Juanii din Bucureşti ş.a.)

[2] Aşa cum subliniază Al. Graur, Domniţa Tomescu, Marica Pietreanu ş.a., tendinţa generală a limbii române a fost aceea de a dezvolta analitismul, de a recurge la auxiliare în locul desinenţelor nominale, fenomen căruia li se supun în primul rând numele proprii („Numele de persoane au manifestat, înaintea numelor comune şi mai mult decât ele, tendinţa de a suprima flexiunea nominală: se folosesc metode analitice în locul celor sintetice, se reduce diferenţa între formele cazuale prin suprimarea alternanţelor vocalice şi consonantice." – Al. Graur, *Nume de persoane*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1965, p. 137). Prin urmare, aşa cum vom vedea, prezenţa antroponimelor articulate enclitic, a vocativelor în „-o" (diferite, astfel, de nominativele în „-a") sau trecerea numelui de familie la feminin (v. infra) din textele primelor noastre romane nu reprezintă decât semnele epocii în care au fost scrise – ceea ce, de altfel, le şi creşte valoarea artistică, prin aşa-zisa „culoare locală" pe care o imprimă (şi) în acest mod.

Chiar dacă îl ia, se pare, ca model pe Louis Reybaud[3], cu al său Jérome Paturot *a la recherche d'une position sociale*, Ion Ghica are ştiinţa autohtonizării prozei sale, iar această adaptare începe şi se sfârşeşte cu alegerea unor nume specific româneşti.

În *Tainele inimei* (1850), Mihail Kogălniceanu recurge la alt procedeu relativ frecvent întâlnit în primele romane româneşti, de regăsit şi mult mai târziu, de pildă în romanele lui Camil Petrescu sau ale Hortensiei Papadat-Bengescu, acela al folosirii iniţialelor în locul numelor întregi. Logofătul A., vornicul B., postelnicul C. şi comisul D. rămân, discret, sub protecţia criptonimelor, dat fiind că, reprezentanţi ai înaltei aristocraţii a Moldovei, sunt pomeniţi prin intermediul „loretelor" lor. Procedeul, asupra căruia Kogălniceanu insistă („Domnul A. să uită la doamna B. Viteazul ofiţer C., gloria miliţiei şi groaza civililor, aleargă în droşca lui Ivanuşca după loreta domnului G. Cuconiţa E. ia sama că echipajul ei nu este aşa de frumos ca balonul d-nei F. etc."), indiferent că apare la o mie opt sute ori la o mie nouă sute, are o funcţie limpede: aceea de a conferi ficţiunii un background realist; este, deci, o modalitate de respectare/confirmare a principiului mimetic. Acest principiu e susţinut şi de preocuparea pentru educaţia socială şi morală, pentru idei şi directeţe, observată de critici precum Mircea Zaciu sau Şerban Cioculescu atunci când se apleacă asupra motivelor pentru care Kogălniceanu îşi părăseşte cariera – ori chiar texte abia începute – de autor de ficţiune[4]. Că pentru

[3] Sugestia, până la a fi susţinută şi validată de criticii şi de istoricii literari, vine întâi şi-ntâi de la Vasile Alecsandri, care, scriindu-i lui Alexandru Hurmuzachi din Constantinopol, la 12 mai 1849, nota: „Aici am descoperit la un prieten al meu, om de duh şi cu judecată, o scriere însămnată, plăcută şi folositoare ţărilor noastre, un roman de moeurs, un soi de Jérome Paturot românesc (...) Această scriere ce bate în moravurile şi defectele societăţii noastre din Bucureşti este menită a trage luarea aminte a tuturor cetăţenilor. Prietenul meu ce doreşte a păstra anonimul pentru toţi, afară decât pentru tine, îţi este cunoscut bine, căci numele lui este Ion Ghica. Destul e să cunoşti numele autorului ca să judeci de meritul operei sale." (cf. Eugenia Carcalechi, „Despre două scrieri necunoscute ale lui Ion Ghica", în „Arhiva", nr. 1, ianuarie 1906, p. 40, apud D. Păcurariu, *Ion Ghica*, E. P. L., Bucureşti, 1965, p. 102.)

[4] „Singura lui preocupare (şi obsesie) sunt ideile, temerare, efervescente, transgresându-şi epoca, acumulate cu chibzuinţă şi cu conştiinţa că ele alcătuiesc o pulberărie, un arsenal. Încrederea oarbă în idee (şi în forţa ei de şoc) scade treptat orice credit acordat ficţiunii şi gratuităţii. Discursul narativ, când nu e concentrat la anecdotă sau apoftegmă, îl oboseşte repede, ocolurile epice şi descriptive pentru a ajunge la ţinta ideologică îi vor părea curând superflue, derizorii." (Mircea Zaciu, *Viaticum*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 58); „Romanul este însă pentru el, ca şi celelalte genuri abordate în tinereţe, un mijloc de acţiune socială, un instrument de luptă, nu un simplu divertisment de amator. Tainele inimei se încadrează, aşadar, acţiunii politice a luptătorului, destinat prin forţa

Kogălniceanu onomastica reprezintă un mod de caracterizare „concentrată”, esenţializată (şi directă, pe linia celor relevate de Zaciu) a personajelor sale – pe care are grijă, ca toţi ceilalţi pionieri ai romanului nostru, să le portretizeze din primul moment în aşa fel încât să nu lase dubii cu privire la profilul şi la evoluţia lor ulterioară[5] – o dovedesc şi alte repere antroponimice. Ca să înţelegem că între tată (un fost soldat al lui Napoleon, devenit fondatorul primului institut francez de pe malurile Bahluiului şi răsplătit pentru asta, la bătrâneţe, cu sărăcia şi uitarea) şi fiu (fost „studiant de umanităţi în Paris, care însă în loc de a-şi face studiile în cărţi pulberoase, preferasă a le face asupra cei mai frumoase jumătăţi a neamului omenesc”) nu mai există nici o legătură sub raportul originii franceze, ni se spune că fiul, „născut în Iaşi, nu avea de franţez decât numele.” Aici numele este invocat ca un element pur decorativ, superficial, al legăturii fiului (născut şi crescut în Moldova) cu Franţa tatălui.

De asemenea, ca să fie limpede potretul celor doi eroi principali, ei poartă nume potrivite ca o haină caracterului lor. „Leşescu” e numele colonelului dandy, cu port „de cea mai mare delicateţă”, cu faţa „palidă şi veştegită de excesuri timpurii”, pe când „Stihescu” e al vărului său, „reversul medaliei”, adică omul „zdravăn, roşu la faţă, cu o figură francă şi deschisă”, care, în contrast perfect cu „afectaţia” rudei sale, se remarcă prin „naturaleţa sa în vorbă, port şi maniere.” În acest sens, Liviu Papadima notează: „Dispunerea simetrică şi contrastivă e cât se poate de tranşantă. Personajele faţă în faţă ocupă poziţii aproape antinomice, marcate prin numeroase detalii: onomastică, vestimentaţie, înfăţişare, biografie, comportament. Leşescu e «un dandi» veştejit «de excesuri timpurii», Stihescu, un «român verde şi vârtos».”[6] De la modul de a vorbi la vestimentaţie şi la obiectul consumaţiei (Leşescu –

temperamentului şi a împrejurărilor să devină corifeul marilor reforme înfăptuite în decursul celor cincisprezece ani următori.” (Şerban Cioculescu, *Prozatori români*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977, p. 46); „Ca alter ego auctorial, nedesprins mai mult de un deget de plăsmuitorul său, povestitorul Kogălniceanu «vede idei», nu oameni sau fapte. Tema, cu substratul său ideologic, cu destinaţia sa persuasivă, didactică, prevalează net asupra substanţei epice. Este de aşteptat ca ea să-şi exercite permanent tutela asupra invenţiei narative.” (Liviu Papadima, *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*, Iaşi, Ed. Polirom, 1999, p. 166) – Unul din nivelurile la care tema „operează”, mai mult sau mai puţin evident, asupra invenţiei narative este, de bună seamă, acela al onomasticii.

[5] „După lunga diatribă a unui personaj port-voce al autorului, capitolul «romanului» se încheie şi lucrul e abandonat. Kogălniceanu n-a terminat Tainele inimei fiindcă esenţialul «dezbaterii» a fost rostit, caracterele viitorului conflict au fost şi ele fixate, intriga, fabula epică nu-l mai ispitesc.” (Mircea Zaciu, ibidem).

[6] Liviu Papadima, ibidem, p. 164.

îngheţată, Stihescu – „punş fierbinte"), cei doi sunt puşi întotdeauna în opoziţie, cu evidenta teză a superiorităţii naturaleţei lui Stihescu asupra afectării lui Leşescu. Opoziţie care începe şi se sfârşeşte cu numele „românesc", nu altceva decât o *figură* a esenţei – spre deosebire de *figura* denotând superficialitate a numelui de franţuz amintit mai sus. „Leşescu" exprimă evident lipsă de vlagă, ipocrizie şi preţiozitate, în contrast cu „Stihescu" – ce trimite la *stihie*, aici în accepţia pozitivă de naturaleţe, de firesc, dar şi de vigoare de sursă rural-autohtonă (Stihescu e „propietar din Besarabia" priceput la grâu – şi nepriceput la mârşăvii) ce surclasează, bineînţeles, devitalizarea manieratului său văr. Întregul sistem de contraste este construit pe temeiul semantic al acestui „maniheism nominal", care la rândul său îşi găseşte în respectivul sistem opozitiv un sprijin contextual. (În concluzie, ideea Ioanei Pârvulescu, potrivit căreia Kogălniceanu e neglijent la capitolul antroponime[7], poate fi considerată eronată. Dar obiecţia noastră ar părea lipsită de obiect dacă ne-am rezuma la simpla constatare că fraza citată de Ioana Pârvulescu – „Numele ei vă voi spune că era Niceta sau cam pe aproape" – ne trimite la schiţa *Iluzii pierdute*, pe care, de altfel, o istorie a romanului românesc nici nu are de ce să o reţină. Numai că sensul dat în context de către Ioana Pârvulescu este unul general: Kogălniceanu, *în genere*, nu ar fi interesat de onomastica personajelor sale. Or analiza *Tainelor inimii* a demonstrat, sperăm, că lucrurile nu stau aşa, şi că, dacă în schiţa cu pricina, proză apărută în 1841, numele proprii nu reprezintă o preocupare a autorului, atunci romanul abia început, publicat fără semnătură în 1850, dovedeşte că optica scriitorului s-a schimbat. Pe de altă parte, chiar Ioana Pârvulescu sugerează că „neglijenţa" lui Kogălniceanu s-ar explica, de fapt, prin intenţiile ludice – „Kogălniceanu nu dă importanţă acestui aspect (...), dar e o neglijenţă ludică şi conştientă" – şi că, prin urmare, aşa cum ne dovedeşte citatul din *Alfabetul doamnelor*, absenţa sau „imprecizia" nominală este voită, asumată – ceea ce, de fapt, întăreşte ideea că autorul ar fi preocupat de această latură a prozei. Totodată, dimensiunea ludică a „bâiguielii" sau a absenţei onomastice e dublată de substratul autobiografic al schiţei, pactul referenţial fiind sugerat prin argumentul păstrării discreţiei: „Aceste toate nu vi le spun, dintâi, pentru ca să nu vă fie urât, şi al doile, pentru că vreau să fiu discret; şi discreţia este un paşaport care deschide inimile femeilor şi uşile bărbaţilor." Declaraţia aceasta

[7] Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor*, Bucureşti, Ed. Crater, 1999, p. 152.

nu acoperă numai registrul întâlnirilor amoroase ale personajului-narator, ci întreaga schiţă – la nivelul onomasticii: sugerând că tot ce relatează şi toţi ascultătorii şi toate referinţele sunt /au fost reale, povestitorul preferă să anonimizeze personajele, auditoriul din textul-ramă, şi să recurgă la iniţiale atunci când e vorba de scriitori celebri precum Vasile Alecsandri sau Costache Negruzzi. Şi asta în ciuda faptului că textul are o prefaţă prin care ni se dă de înţeles că „toate numele din aceste file sunt închipuite (…) pentru liniştirea acelora ce s-ar socoti atinşi de oareşcare însemnări.” Precizarea e cu atât mai surprinzătoare cu cât, cum constatam, nici în „Introducţie”, nici în povestea de amor propriu-zisă, personajele, cu excepţia Nicetei, nu poartă nume! Ca să nu mai adăugăm numeroasele referinţe care ţin de biobibliografia lui Kogălniceanu şi care tocmai că dau schiţei aerul cel mai autentic cu putinţă, în răspăr cu precizarea caracterului ficţional făcută în scurta prefaţă. Concluzia pe care o tragem este că aceste declaraţii şi precizări contradictorii dau, într-adevăr, un caracter ludic textului, iar în interiorul jocului pe muchia dintre ficţional şi referenţial/autobiografic lipsa numelor ori neglijenţa faţă de ele – vezi „Niceta *sau cam pe aproape* (s.n.)” – îşi găsesc justificarea.)

Tot antitetic este construită descrierea celor două personaje feminine, Elena (nume frecvent, alături de Maria, în istoria romanului românesc) şi Laura, care urmează opoziţia arhicunoscută între înger şi demon. Observând că la Kogălniceanu modelele clasice sunt răsturnate – îngerul are păr negru, iar demonul e blond – Al. Călinescu adaugă: „Apoi, aceasta din urmă poartă numele cel mai îngeresc, mai pur şi mai poetic cu putinţă: Laura.”[8] Acceptând sugestia – gândul criticului trebuie să fi fost la Laura lui Francesco Petrarca – putem spune că numele eroinei devine un al doilea element de contrast în interiorul modelului: demonul nu doar că e blond, ci şi poartă nume „serafic”.

Atenţia pe care autorul o acordă efectelor onomastice se observă şi în pasajul în care îl căinează, la persoana întâi, pe Felix Barla, propietarul piemontez al „confetăriei” celei mai celebre a Iaşilor: „În zadar bietul om se mânie, se roşeşte, numeşte pre datornici gogomani; născuţii de la Gogomăneşti fac urechea surdă, mănâncă la confeturi şi îngheţate pe datorie şi plătesc când n-au alta ce face.” Iată, Kogălniceanu găseşte că e de mai mare efect să recurgă la un joc de cuvinte bazat pe inventarea unui nume propriu derivat dintr-unul comun: gogomanii neplătitori sunt numiţi „născuţii de la Gogomăneşti”,

[8] Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 22.

localitate pur generică ce desemnează peiorativ „originea", adică, de fapt, caracterul demn de dispreţ al consumatorilor din localul lui Barla.

Hoţii şi Hagiul (1853), de Alexandru Pelimon, poartă menţiunea „roman istoric", dar fără a fi aşa ceva, dovadă stând faptul că nici personajele, nici evenimentele nu au caracter „istoric"; simpla răsfoire şi identificare a numelor proprii ar ajunge pentru a certifica dimensiunea „privată" a personajelor şi a naraţiunii.

Regăsim aici atât procedeul utilizării criptonimelor (Hagi G...) – ce vrea să dea sugestia că personajul respectiv are un prototip real, identificabil, ceea ce ar justifica recurgerea la prescurtarea (ascunderea) numelui – cât şi „procedeul" articulării enclitice a numelui propriu: „Hagi" e transcris de către narator sau folosit de către personaje sub forma „Hagiul" – în cazul de faţă justificată prin faptul că numele chiar provine dintr-un substantiv comun, deci articulabil (probabil că suntem, ca şi în textul cvasi-omonim al lui Barbu Ştefănescu-Delavrancea, în situaţia unui caz de nume născut dintr-o poreclă, adică, în speţă, în situaţia în care „Hagi" provine din foarte probabila experienţă de pelerin a personajului). Folosirea la feminin a numelui bărbătesc, pentru a o desemna pe soţia Hagiului – adică „Hagiica" – intră în logica de sorginte populară a feminizării numelui propriu al bărbatului; procedeul, de regăsit şi în alte romane de început, iar mai târziu la Slavici, în *Mara* (soţia lui Hubăr e numită „Hubăroaia") sau la Caragiale, în *Momente şi schiţe*, atunci când îşi pune personajele feminine să bârfească („Popeasca", „Ioneasca" etc.), indică până la urmă mahalagismul, lipsa de politeţe a celor care recurg la asemenea forme onomastice învechite – însă numai la Caragiale, căci la Pelimon, şi în general la romancierii paşoptişti sau la Slavici, ele nu au o conotaţie peiorativă decât în ocazii mai rare, atunci când intră în limbajul „cuconetului" din saloanele parveniţilor şi a soţiilor (urmaşelor) de negustori cu pretenţii nobiliare (a se vedea, în acest sens, capitolul, suculent, „O serată la doamna Păuna Vătreanu", din *Misterele Bucureştilor* de George Baronzi).

Dar Pelimon apelează şi la alte modalităţi onomastice pentru a caracteriza sau a semnifica. Atunci când se referă la cuibul hoţilor, el notează: „Se găsea aici un oarecare chir Panait, sau chir Antonache, nu se ştie prea bine care era adevăratul nume al acestui baş-tractirgiu [mai-marele ospătăriei], cârciumar în această tavernă, de naţie sârb, ori armean, neguţător care-şi învârtea bine

alişverişul [afacerile], începând de până în ziuă, dimineaţa, şi ţiind până seara, pentru un rând de oameni, şi mai ales de multe ori pe la miezul nopţii, pentru un alt rând, care se numesc pungaşi sau copiii dracului." După cum se vede, portretul cârciumarului este relativizat, ceea ce probabil vrea să dea măsura vieţii subterane, ilegale, a personajului: originea sa e obscură, iar numele îi este incert. Dar dacă obscuritatea legată de etnie este întrucâtva explicabilă, aceea legată de nume e mai bizară, astfel că deducem (şi) din această incertitudine onomastică faptul că naratorul adoptă aici perspectiva lumii romanului, ca şi faptul că indecizia asupra numelui ţine, probabil, de folosirea ambelor nume (Panait, respectiv Antonache). Dubla nominalizare nu face decât să reproducă la nivel onomastic dubla existenţă a personajului, viaţa lui duplicitară, sugerată prin consemnarea faptului că afacerile făcute în timpul zilei sunt „dublate" de afacerile necurate din miez de noapte. Că e vorba de un procedeu, nu de un accident discursiv, o dovedeşte adăugarea unui nou accent onomastic: „Chir Panait, Gheorghe sau, mai bine, Antonache, cum se numea tractirgiul susnumit, asculta la dânşii cu mare plăcere şi mai ales că fiecare era dator să lase zeciuială şi cinciuială alişverişul ce-l făcea în prăvălie." Consemnarea celui de-al treilea nume, adică a celei de-a treia variante onomastice, potenţează misterul care înconjoară personajul, adăugând sugestia că nu doar „lumea Bucureştiului" e nesigură de identitatea cârciumarului, ci şi naratorul însuşi. Ceea ce nu poate duce decât la o singură concluzie viabilă: naratorul indică implicit că spusele sale sunt „adevărate", insistenţa asupra lipsei oricărui reper onomastic intrând în categoria procedeelor mai mult sau mai puţin conştiente ale mimesis-ului. Textul acesta nu e o ficţiune, ni se comunică implicit, el este o relatare a unor fapte „reale" (vezi şi subtitlul, „roman *istoric*"), iar explicaţia faptului că numele proteguitorului hoţilor rămâne ascuns în multitudinea variantelor sale se găseşte chiar în incipitul capitolului în cauză: „Era odinioară, demult… etc.". De altfel, la finalul cărţii autorul nu uită să notifice, atunci când consemnează trecutul de criminal al lui chir Panait, că sinistrul personaj pribegise în căutare de comori „totdeauna însă cu numele schimbat." Această ultimă precizare întăreşte sugestiile anterioare şi adaugă explicaţiei depărtării în timp a evenimentelor narate, pe aceea a obiceiului practicat de personaj de a-şi schimba numele, din motive lesne de înţeles.

Ca mai toate căpeteniile de hoţi, şi aceea din romanul lui Pelimon are un supranume, pentru care există, bineînţeles, o explicaţie: „Însemnat precum e

omul de care trebuie să fugi... şi stângaci în apucăturile sale, din care motiv s-a şi numit Stângu hoţul...” ş.a.m.d. Expresia „stângaci în apucăturile sale” nu trebuie citită, în acest context, la propriu, cu sensul de „neîndemânatic”, deşi ea aşa pare să indice; căci ea trimite mai degrabă, dată fiind şi sintagma precedentă, „însemnat precum e omul de care trebuie să fugi”, la credinţa populară asupra caracterului rău al omului cu defecte fizice şi la mentalitatea potrivit căreia „stânga” desemnează tot ceea ce e negativ, malefic şi de rău augur.

Manoil (1855), primul roman al lui Dimitrei Bolintineanu, cu ritmul său telegrafic şi cu clişeele sale de melodramă, se caracterizează din punctul de vedere al onomasticii prin două aspecte. În primul rând, prin prezenţa covârşitoare a numelor autohtone, spre deosebire de numeroasele sonorităţi exotice din romanele noastre de început; în acelaşi timp, aceste nume sunt curente, neutre, fără semantism „la vedere”. (În romanul neterminat *Doritorii nebuni* autorul recurge la nume bizare ca Vel, Luţ, Cheren, Edem, Els, Radoţi ş.a., ceea ce ar contrazice afirmaţia noastră cu privire la dominanta românească şi „normală” a onomasticii lui Bolintineanu. Totuşi, a se observa că, pe de o parte aceste nume aparţin membrilor unei societăţi secrete, ceea ce justifică insolitul numelor; pe de altă parte, acestea vor să ascundă persoane reale, aşa cum decriptează Marian Barbu[9]: „Ion Câmpineanu apare cu numele de Cheren. Ion Eliade este Edem. Vel pare a fi Bălcescu prin tonul profetic, acuzator, byronian.”)

În al doilea rând, sunt prezente foarte multe nume ca acronime, ceea ce vrea să sugereze o dimensiune clar mimetică. Aceasta e susţinută şi de formula de epistolar a discursului, ca şi de referinţele la scriitorii momentului (inclusiv la Bolintineanu!). Procedeul e de regăsit şi la Negruzzi, Filimon şi alţii. De remarcat, cu privire la scena conversaţiei de salon despre poeţii români, că numele falselor valori poetice sunt trecute sub tăcere prin reducerea la iniţiale, pe când acelea aparţinând adevăratelor valori apar ca atare în text: „– Catina? răspunse d-na S... Acest june are talent. (...) După Catina vine V..., E..., P..., coroanele poeţilor!... (...)– Din nenorocire, lângă atâte răle abia se află câte

[9] Marian Barbu, *Romanul de mistere în literatura română*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1981, p. 163.

unul bun. Eu credeam însă că coroana poeţilor noştri erau Cârlova, Alexandrescu, Alecsandri, Sion, Negruzzi, Murăşanu, Donici...”

Iată, însă, numele: Manoil, protagonistul şi naratorul romanului, B. (adresantul misterios al scrisorilor naratorului), boierul N. Colescu, Smărăndiţa Colescu (soţia sa), Zoe, nepoata Smărăndiţei şi întruchipând femeia virtuoasă, Mărioara, prietena Smărăndiţei, „cusutoreasă modistă” care capătă, ca prostituată de lux, renumele de „Nebiruita” şi încearcă să-l ducă la pierzanie pe protagonist, Duduca, domnişoara bătrână, Alexandru C... (tânărul boier fără scrupule), Elena, sora Smărăndiţei, Tudora, tânăra ţărancă ce va înnebuni, o oarecare doamnă S..., domnul A..., marele boier Nae P..., Frosa, tânăra soţie a acestuia, colonelul P..., ucis de către Mărioara spre a-l pierde pe Manoil, Ana, „copila smulsă din ghearele prostituţiei” de către acelaşi Manoil, logofătul B..., ţiganul Stănică, iubitul Anei.

Elena (1862), al doilea roman al lui Bolintineanu, nu este, în ciuda unei păreri încetăţenite, mult mai complex decât *Manoil*. Se schimbă ritmul, devenind mai lent, se schimbă modelul... şi cam atât. În rest, acelaşi caracter melodramatic, siropos, datorat şi prototipului, care, spre deosebire de celălalt roman, ce avea ca sursă *Suferinţele tânărului Werther*, este acum *Le Lys dans la valée* al lui Balzac (ambele patternuri sunt evocate în chiar textele romanelor, ca pentru a le acredita, fie şi indirect, doar prin sugestie). Renunţând la formula epistolară şi adoptând împărţirea pe capitole cu titluri, *Elena*, în ciuda unor discursuri politice inserate prin intermediul unor tirade sau dialoguri de salon, are în centru tot o intrigă de alcov, mergând pe aceeaşi viziune romantic-lacrimogenă. Onomastica personajelor păstrează câteva dintre caracteristicile onomasticii celeilalte cărţi: multe nume comune româneşti (Alexandru, postelnicul George, Elena, soţia sa, logofătul Constantin, falsul „principe Iordache, damicela Caterina, prietenă onestă a Elenei, Ana, Mariţa, Zoe Şeni, Tudorina Corleasca, Mariţa, Talangiu, Sofia ş.a.); multe iniţale care ţin locul numelui întreg şi care vor să dea deja pomenitul „efect de real”: K..., d-ra S... care se mărită cu M..., d-na P..., soţie de ministru, X (literă folosită pentru a desemna deopotrivă un oarecare salonard, un pictor român, un prieten al lui Alexandru Elescu, numele de familie al Caterinei şi numele de familie al Elenei![10]), dl. N..., dna A..., fostul ministru N.

[10] De unde se poate trage concluzia că X-ul nu mai desemnează aici un personaj anume, ci e folosit ca simplu surogat pentru a sugera păstrarea discreţiei, orizontul fiind, aşa cum am constatat, unul al

T. ş.a. Interesant e faptul că aici Bolintineanu recurge la încă un procedeu pentru a creşte efectul de care pomeneam, şi anume susţine, în calitate de narator omniscient, autenticitatea unor scrisori aparţinând personajelor. De pildă, la un moment dat, despre una dintre scrisorile Elenei către amantul ei ni se precizează că: „Această scrisoare era un capodopere de literatură. Ea există încă în original." Sau, cu referire tot la o astfel de epistolă: „Această scrisoare, al cării original există şi se poate arăta, făcu pe Alexandru să plece îndată."

Dar deosebirile faţă de *Manoil* nu lipsesc cu desăvârşire. De pildă, apar nume mai puţin natural-autohtone, ba chiar artificiale, care par inventate (sau, oricum, care sunt extrem de rare). În primul rând, Elescu (Alexandru) – sună insolit, în ciuda sufixului „comunizator" – *escu*; poate că prin „Elescu" prozatorul a vrut să sugereze empatia (apoi dragostea) purtătorului său faţă de Elena: „Elescu", respectiv „Elena" au sonorităţi înrudite, apropiate. Apoi iubitul tăinuit al Elenei, Serescu (despre care aflăm că era un parvenit care „ca să-şi dea mai mult lustru, adăoga pe cărţile de vizită, sub coroana de comite, prepoziţiunea *de*"). Dar şi Şer, d-l Bar, bogat şi tomnatec parvenit, pretendent fără succes al Caterinei, d-l *de* Ranu, fals nume sub care se ascunde lacheul Ioan. În al doilea rând, Bolintineanu dă dovadă de necunoaştere sau ne-recunoaştere a acelei nescrise legi care spune că un nume e de preferat să nu fie atribuit unor personaje diferite în una şi aceeaşi ficţiune, decât în cazurile în care se urmăreşte intenţionat obţinerea confuziei. Prozatorul nu are o conştiinţă clară a utilizării numelor pentru individualizarea personajelor. Neglijenţa autorului poate fi însă motivată de acelaşi „efect de real" – dat fiind că în realitate numele se pot repeta cu totul aleatoriu. În romanul lui Bolintineanu acest efect nu este de neglijat, însă, pe de altă parte, el e însoţit de un altul: confuzia. Dacă între George, postelnicul, şi Georges, junele primit în saloane doar pentru bogăţia lui, există totuşi diferenţa dată de „s"-ul din finalul celui de-al doilea nume, distincţia între Zoe Şer şi Zoe Şeni e greu de decis, întrucât textul păstrează o anumită ambiguitate a formulărilor. De fapt neglijenţa se extinde asupra ambelor romane ale lui Bolintineanu[11]: există câte

simili-realtităţii.

[11] Pentru cazul de faţă Ioana Pârvulescu are toată îndreptăţirea să scrie: „Bolintineanu e de-a dreptul stângaci în alegerea onomastică, încurcând fără să vrea cititorul. De altfel imaginaţia lui este foarte limitată: repetă aceleaşi nume de la un roman la altul, prin permutare, ori introduce fără rost, în acelaşi capitol (din Elena), două personaje cu acelaşi prenume. Dând o Zoe angelică (în Manoil) şi una demonică (în Elena), un Alexandru demonic (în Manoil) şi unul angelic (în Elena), Bolintineanu nu face decât să evite să-şi semene întru totul. O puzderie de inabilităţi ies la suprafaţă, ca uleiul, din

o Marie, câte o Tudoră (e drept, în *Elena* „Tudora" devine frecvent „Tudorina"), câte o Zoe – tânără virtuoasă în *Manoil*, intrigantă în *Elena* – (sau chiar două, în *Elena*!), câte o Elena şi câte un Alexandru în fiecare din cele două cărţi. După toate indiciile, nu e vorba de unul şi acelaşi personaj, poate cu excepţia cu totul episodicului „colonel P...", care în primul roman deja moare, pentru a reapărea ca martor la un duel în cel de-al doilea. B. desemnează atât destinatarul epistolelor din Manoil, cât şi un anume logofăt, diferenţa făcânduse prin ataşarea, în cazul celui de-al doilea, a determinativului „logofăt". Dar apogeul în materie de neglijenţă pare a-l atinge Bolintineanu atunci când îşi numeşte personajul fiicei lui Serescu întâi Ana, iar apoi, pe tot parcursul intrigii, Sofia.

Nu mai insistăm asupra faptului că şi Bolintineanu recurge la articularea în genitiv/dativ a numelui propriu („În acest interval Elena scrise *Elescului* de mai multe ori."; „Bătrâna mumă rămase uimită la citirea acestui bilet cinic pe care îl comunică *Elescului.*"), marcă sigură a epocii de elaborare a textelor.

În concluzie, romanele lui Bolintineanu îşi păstrează „naivităţile" şi defectele şi la nivelul regimului numelor proprii.

În *Misterele căsătoriei* (1861), de Constantin D. Aricescu, un singur nume are adâncime semantică: e vorba de „Misticescu", nume ce poate trimite, prin rădăcina sa, la „mistic" sau „mister", dar în mod sigur se regăseşte justificat prin ideea de mistificare, căci purtătorul acestui nume e un tânăr care, spre a-şi ajuta prietenul, nu ezită să îi redacteze scrisorile de dragoste, pentru ca apoi să devină amantul destinatarei şi să îl înşele pe cel pe care iniţial îl ajutase. Cum se vede, Misticescu e tipul intrigantului extrem de abil şi lipsit de scrupule, astfel că numele său devine motivat contextual. Pasaje precum acesta – „casa întreagă înfăţişa o pânză de păianjen, din mijlocul căria Misticescu vedea şi simţea totul, fără a fi simţit şi văzut de nimeni" – nu fac decât să accentueze profilul de eminenţă cenuşie care manevrează cu succes orice personaj şi iese întotdeauna cu bine din situaţiile neplăcute.

Revin, prin romanul lui Aricescu, şi criptonimele, care contribuie la realismul operei: membri ai protipendadei, de la „domnul Z...", la „doamna E..." sau la „prinţul M", rămân ascunşi după masca protectoare a iniţialelor, uneori folosite cu o anumită neglijenţă; în cazul de faţă, e vorba de desemnarea

apele celor două romane şi presupunerea că autorul controlează capitolul onomastic ar fi ridicolă." – Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 152 – 153.

prin una şi aceeaşi iniţială, M, a două personaje diferite. Tot de neatenţie probabil că ţine şi folosirea numelui Adonis pentru a-l desemna pe tânărul moşier care mai poartă şi numele (de familie) Trandafireanu („afinităţile" dintre cele două nume nu pot scăpa cititorului) şi care se îndrăgosteşte de... Avestiţa: contrastul generează efecte comice, şi el ţine mai degrabă de expresivitatea involuntară decât de voinţa autorului. Şi poate că nu e de neglijat nici faptul că numele feminine au sonorităţi banale (Avestiţa, Angheluşa sau Angelica), în raport cu mai reliefatele „Misticescu", „Cerbureanu" sau chiar „M", „Z..." etc. Aşa cum semnificativ pare să fie şi faptul că în cazul personajelor masculine sunt folosite fie numai numele de familie, fie ambele nume, spre deosebire de utilizarea exclusiv a prenumelor în cazul personajelor feminine.

Cele mai stranii nume din perimetrul romanelor noastre de început se găsesc în *Don Juanii din Bucureşti* (1861), scriere atribuită întâi lui Pantazi Ghica, iar în cele din urmă lui Radu Ionescu[12]. Dumitru Bălăeţ este unul dintre cei care, între altele, se apleacă şi asupra acestora, văzând în ea un mod de caracterizare: „Numele personajelor sugerează cu măsură ceva din conţinutul lor real. Nuanţa caricaturală e îngroşată mai ales atunci când personajele au o situaţie periferică în ansamblul subiectului. Astfel este Burton, renumit prin osânzele sale şi arta de a-şi alege meniurile, «un adevărat oracol pentru toţi cari voia să-şi dezmierdeze stomahul». «Lista paraponisiţilor» la jocul de cărţi, «mare şi duioasă» este formată totdeauna din nefericitul «nene» Cupidon, din «milord» Fumurescu, «coconu» Iancu, invidiosul şi vorbăreţul Bolborescu. Grupa tinerelor lichele ce trec drept «Don juani», ofensivi la jocul de cărţi şi dând târcoale frumoasei Serini, «un angelo divino», «caro mio», probabil de la Teatrul italian, poartă nume mai subtile: «strălucitul» Gogor, Alexandru Paloti, «nemuritorul» Colan, acesta din urmă ocupându-se de afaceri dubioase de cămătar, prevestind prin cinismul lui ceva din apucăturile de mai târziu ale lui Gore Pirgu din *Craii de Curtea veche*. Figura cea mai bine conturată este aceea a bătrânului Forian, patronul marilor întâlniri ale jocurilor de cărţi, «nemuritorul» conu Tache, cel ce trage din ciubuc şi aruncă din când în când câte o vorbă de duh, din cele scrise într-un album special, prea fericiţilor sau

[12] Vezi istoricul privind paternitatea acestui text în prefaţa la Radu Ionescu, *Scrieri alese*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Dumitru Bălăeţ, Bucureşti, Ed. Minerva, Colecţia „Restitutio", 1974.

nefericiţilor jucători."[13] Sunt de reţinut aici observaţiile privind existenţa a două categorii de nume, acelea cu un semantism direct, respectiv acelea „mai subtile", purtând sugestii mai vagi. În prima clasă intră un nume precum Burton sau Filfizon, dar, atenţie, despre care ni se spune explicit că sunt, totuşi, nişte *porecle* (cu alte cuvinte, e un nume dat nu de autor, ci de personaje): „- Mi se pare că şi tu pierzi, Burton, dar nu pierzi mult, zise Forian adresându-se către o persoană foarte elegant îmbrăcată, deşi era foarte groasă, foare grasă şi foarte burtoasă, pentru care i se zicea şi Burton." În privinţa acestei clase, e de observat că, de fapt, ea e slab reprezentată, adăugându-i-se doar Cupidon şi Fumurescu. Celelalte rămân mai mult sau mai puţin obscure şi, fără îndoială, cu totul insolite, ceea ce, într-adevăr, le dă o anumită capacitate de sugestie, chiar dacă sugestia rămâne vagă; răspunzătoare de obscuritatea nominală este şi interesanta construcţie a discursului romanesc, în sensul că naratorul lasă loc dialogului, pe pagini întregi şi tocmai atunci când personajele abia intră în scenă, fără prea multe explicaţii, prezentări şi descrieri, astfel încât bizareria numelor, inserate fie pe lângă *verba dicendi*, fie ca apelative, devine şi mai evidentă. În seria acestora intră: Setor, Bolborescu (sună cvasi-onomatopeic, dar rămâne, totuşi, fără sprijin semantic din partea purtătorului), Forfanton, Forfanteron. Lor li se alătură, dar în alte pasaje, numele celor trei eroi văzuţi, în genere, ca prototipuri involuntare ale crailor mateini[14], Colan (semantismul substantivului comun omofon nu este „confirmat", cel puţin în mod explicit, de către autor sau de către personaje, astfel încât nu ştim dacă e vorba de o poreclă ce trimite la calitatea de cămătar a celui numit sau de un nume propriu ca atare), Gogor Terez şi Alexandru Paloti; după cum se remarcă, exceptând omniprezentul (în romanele autohtone) Alexandru, toate celelalte nume sună atât de diferit în raport cu „orizontul" onomastic românesc, ba chiar cu acela al numelor străine relativ cunoscute, încât întreaga proză pare plasată într-o lume aparte, în ciuda localizării prin toponimul Bucureşti. La fel de straniu sună şi Tofan Lelio, (Costică) Tavari, Serini (nume feminin), Lopod, numele de familie Forian,

[13] Dumitru Bălăeţ, *Radu Ionescu – un fiu al fantasiei*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985, p. 192.

[14] „Roman de moravuri, aşa cum preconiza şi interesanta prefaţă epistolară ce-l însoţeşte, *Don Juanii din Bucureşti* (care nu e terminat) ne transportă în mediile interlope ale unui Bucureşti rând pe rând pitoresc şi corupt, în luminile crepusculare ale căruia se prefigurează de pe acum silutele Crailor de Curte Veche, eroii lui Mateiu Caragiale." (Mircea Zaciu, *Masca geniului*, Bucureşti, E. P. L., 1967, p. 415 – 416). Comparaţia va fi preluată de mai toţi criticii aplecaţi asupra romanelor de pionierat.

Manomar şi Talersterst. În schimb sună familiar Alexandru, Tinca, Nicuşor, Lina, Tache (dar numele de familie este Forian), Nestor, Iancu şi, eventual, Mina.

În *Mistere din Bucureşti* (1862), romanul lui Ioan M. Bujoreanu, regăsim pe scară largă fenomenul articulării enclitice a numelor proprii şi acela al trecerii la feminin a numelui de familie masculin: funcţia de subliniere a originii umile este confirmată, aici, chiar de precizarea din titlul unor capitole (cap. II – *O adunare de mahala*, de pildă). Capitolul pomenit este, de altfel, de un umor înrudit aceluia al lui Alecsandri sau Caragiale, tocmai prin notele satirice pe care le aduce relevarea discrepanţei dintre aparenţă şi esenţă. Iată ce notează în acest sens Nicolae Manolescu: „Autorul însuşi ne atrage atenţia că în casa Nodreanu vin de la un timp necunoscuţi «subt diferite nume şi titluri», în realitate îmbogăţiţi recenţi ce se ascundeau sub nume de familii istorice: «Cu toate acestea se întâmpla mai totdeauna ca acele familii istorice să-şi tragă origina după taraba unei măcelării sau după laviţa unei cârciumi, părăsind şorţurile acestor onorabile comerţuri (observaţi cum îşi menajează autorul cititorii recrutaţi tocmai din astfel de profesii – n.n.) ca să se introducă în societăţi prin mijlocirea capitalului ce realizase în mai mulţi ani.» Numele semnifică aceeaşi joasă obârşie: domnul Gogman, doamna Bâlcioaia, familia Brunescu, domnişoarele Bărzoaie. Sunt cele din teatrul lui Alecsandri."[15] Prin urmare, formulele onomastice amintite nu au, în context, decât rolul de a „sprijini" impresia de adunare de mahala cu pretenţii de protipendadă şi de maniere elegante. Astfel, naratorul scrie „casa Nodreanului", „Mirinescului", „doamnei Bruneschii" (din nominativul Bruneasca, un feminin al masculinului „Brunescu"), „Bâlcioaia", „Gorăneasca", „Repezeanca", „Gogmănoaia", „coană Aristiţo", Stoico, Floareo (vocativ trădând tot o obişnuinţă de sorgine rurală), „bătrâna Bărzoaie". Dincolo de faptul deja marcat că sonoritatea acestor nume trimite la teatrul lui Alecsandri – vezi „Chiriţoaia" (asupra „înrudirii" sonore dintre „Bărzoaie" şi „Bârzoi", numele de familie al Chiriţei, pe care, de altfel, îl şi „feminizează" ea însăşi sub aceeaşi formă, „Bârzoaie", nu mai e nevoie să insistăm) – este izbitoare – însă obscură, ceea ce poate să dovedească faptul că e vorba de o întâmplare, de o simplă coincidenţă – ocurenţa explozivei litere „b" la începutul aproape fiecărui nume feminin.

[15] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 83.

Numele masculine, din nou, sunt mai interesante: Mirinescu, Săpunescu, Verigescu, Repezeanu, Gogman (în atmosfera încărcată de la masa de joc, bătrâna Bărzoaie îl apostrofează pe Gogman: „Nu mi s-a întâmplat să auz în viaţă-mi un nume mai pocit ca al dumitale şi care să se potrivească cu dumneata”, iar acesta îi răspunde la fel de „delicat”: „Bine că numele dumitale este mai breaz, zise domnul Gogman bătrânei Bărzoaie.”), Turanov, Trăncănescu, Dăngescu, Lobadă („judecătorul tribunalului crimenal”), Găman (alt judecător, al cărui nume va fi de regăsit, în cu totul alt context şi legat de un cu totul alt personaj, în *Meşterul Manole*, de Lucian Blaga) ş.a. În acest context, *Gorniceanu* e numele ministrului justiţiei (zugrăvit ca un om „ordinar”, care, prin urmare, pare să nu-şi merite funcţia, şi pentru care numele sună antifrastic, ironic, „Gorniceanu” sugerând demagogie şi lăudăroşenie – defecte ilustrate expres de romancier), *Mercescu* şi Năndăreanu sunt nume de *negustori*, martori mincinoşi, Sălcianu e numele unui cojocar condamnat pentru o crimă pe care nu o săvârşise, *Săpunescu* desemnează un fante *nespălat* (deci poartă un nume antifrastic), Trăncănescu – un avocat limbut şi necinstit (la un moment dat, personajul Brânduş – un soţ a cărui soţie se căsătoreşte în lipsa lui, iar în instanţă nu reuşeşte să-şi recapete dreptul matrimonial –, sesizând impostura, se adresează instanţei: „Vă rog, domnule judecător, nu ascultaţi *trăncăniturile* domnului *Trăncănescu* (s.n., M.I.), căci vă încredinţez că este un şiret de frunte; fură oul de subt coţofană.”), *Repezeanu* este, semnificativ, cel care *se grăbeşte* să o ia în căsătorie pe soţia aşa-zisului decedat Brânduş, iar „domnul Negreanu” este un ţigan pe adevăratul său nume Neagu Bolboacă[16], hoţ, vânător de zestre, parvenit „pur-sânge”, care îşi schimbă numele în George Negreanu pentru a-şi ascunde originea, ba chiar pentru a o înnobila, pretinzând că este moşier în judeţul Mehedinţi şi descendent al vechii familii a lui Negru-vodă. De remarcat în acest din urmă caz, că numele fals (Negreanu) exprimă de fapt un dublu adevăr: pe de o parte poate să trimită la înfăţişarea „tuciurie” a ţiganului, iar pe de altă parte la caracterul său profund negativ (despre un alt personaj

[16] „Al treilea şi foarte important personaj în desfăşurarea şi complicarea intrigii este Negreanu, alias Neagu Bolboacă, fost ocnaş. (...) Cu Neagu Bolboacă (atenţie la nume!) se deschide în literatura română seria de arivişti. Lui i se alătură Păturică, Scatiu, Stănică Raţiu, Iancu Urmatecu.” (Marian Barbu, op. cit., p. 83) De reţinut pe de o parte că Marian Barbu sesizează şi el rolul numelui în definirea personajului, iar pe de altă parte că „Neagu” e şi prenumele altui erou negativ – cel din romanul lui Filimon: „Neagu Rupe-Piele”.

„întunecat”, Stamate Dăngescu, autorul ne spune că avea „un suflet negru şi neomenos”). Un alt aspect demn de reţinut este acela că, aidoma numelor „omoloage” din *Ciocoii vechi şi noi*, numele personajelor pozitive sunt, spre deosebire de al acelora malefice, obişnuite, simple: Alexandru, Maria, Elena, Tincuţa, Stoian.

Misterele Bucureştilor (1862 – 1864), de George Baronzi, are o tramă de-a dreptul rocambolescă, susţinută de o naivă tehnică a utilizării numelor. Peripeţiile celor doi fraţi rătăciţi unul de altul şi de propria mamă respectă un pattern foiletonistic cunoscut, iar onomastica personajelor îl serveşte transparent, ca în mai toate romanele de început. Astfel, cei doi, frate şi soră, se numesc Amlet, respectiv Telma (după cum se vede, „Telma” nu e decât lectura întoarsă a lui „Amlet”[17]). Dincolo de sugestia complementarităţii sufleteşti a celor doi protagonişti, numirea lor pe dos unul faţă de celălalt se justifică şi la nivelul diegezei: de-a lungul numeroaselor aventuri, Telma se va travesti în bărbat şi se va recomanda Amlet, iar Amlet va recurge la acelaşi procedeu, dându-se drept femeie. Dezvăluirea identităţii Telmei va fi marcată tot prin apelul la nivelul onomastic, dat fiind că unul dintre personaje întreabă la un moment dat: „Spune-mi dară cum trebuie să te numesc, sau mai bine cum vrei să-ţi citesc numele, de la stânga spre dreapta, or de la dreapta spre stânga?”. Totuşi, nu tema identităţii va căpăta importanţă, ci aceea a binelui care învinge răul (după ce, e drept, se va ajunge la răul cel mai mare posibil: surprinzător, Amlet, personaj principal, moare în ultima parte a primei variante a romanului; doar destinul Telmei va fi unul fericit, asta după ce va trece prin nenumărate necazuri, aşa cum se întâmplă în toate romanele senzaţionale).

Nu doar această simetrie este elocventă pentru prima vârstă a romanului, în care autorul are grijă să scoată în evidenţă semnele destinului *şi* prin onomastică. *Misterele Bucureştilor* fiind construit compozit, ca un roman de mistere şi aventuri care vrea să beneficieze şi de discursul direct sau implicit al romanului de moravuri cu accente satirice, inserează numeroase scene din viaţa aşa-zisei protipendade, adiţionând figuri tipice (avarul, parvenitul, intrigantul); din nou onomastica serveşte drept accent: Gudurică, "tip de măscărici”, compune portrete satirice în spiritul lui Alecsandri şi numeşte

[17] „Una din construcţiile cele mai ingenioase se află la Baronzi, care-i pune protagonistei numele de Telma, în ipostaza feminină şi Amlet (prin citirea de la dreapta la stânga) în ipostaza deghizată, masculină, de «Hamlet» al Bucureştilor” (Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 152)

nobilul beţivan „Sugativescu", dama cu trei amanţi poartă numele de „Răsturnica", preşedintele de tribunal corupt e „Codiceanu", falsa domnişoară bătrână e „Verigeasca", cămătarul e, firesc, dl. „Poliţescu", pentru că beneficiază de pe urma poliţelor.

Dincolo de aceste aspecte, dincolo de marcarea unor obiceiuri legate de onomastică (aflăm că ţaţa Tiţa e supranumită „Urechea târgului", fiind o colportoare de „novitale"; mai aflăm că Ioan Creştinat şi-a schimbat numele în Cristian îndată ce i s-a schimbat „soartea"), atrag atenţia două aspecte. Pe de o parte, sonoritatea particulară[18] a numelor: Amlet (trimite, livresc, la „Hamlet"[19], personajul lui Shakespeare, dar nu are pertinenţă, în sensul că protagonistul lui Baronzi nu preia şi datele interioare ale cvasi-omonimului său), Cescu (nume de familie), Antistela Silvani, Oros/Orosin, Danibal (nume de familie), chiar Telma[20], Pascal Torian, Ferat, Tetin (numele servitorului),

[18] Dacă observaţia generală a lui Nicolae Manolescu, în spaţiul unui comentariu cu scopuri diferite, rămâne valabilă („Dacă romanul senzaţional părea adesea tradus, prin localizare sumară şi nume uşor adaptate (la Bujoreanu, de exemplu, căci la Baronzi numele sunt de rezonanţă franc străină: Oros, Silvani, Amlet, Telma, Danibal, Orosin), romanul haiducesc e mai colorat istoric, recurge adesea la documentare." – Nicolae Manolescu, op. cit., p. 88), trimiterea expresă la o anumită şi unică sursă onomastică, făcută de Dinu Pillat („Numele mai mult decât bizare ale personagiilor se explică în definitiv prin însăşi apartenenţa la naţionalitatea maghiară", - v. Dinu Pillat, „Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea" în *Itinerarii istorico-literare*, ediţie alcătuită, prefaţă şi bibliografie de George Muntean, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 80) rămâne discutabilă. Făcând abstracţie de contextul observaţiei, e uşor de remarcat că doar puţine dintre nume, gen „Oros" sau „Orosin", pot intra în categoria indicată de Dinu Pillat, restul, adică majoritatea netă, trimiţând la alte naţionalităţi (v. Telma, Ferat, Ion Creştinat, Păuna etc.) sau pur şi simplu la alt tip de cod – în speţă nu acela realist, ci livresc (Amlet, de pildă; poate şi Danibal, care îl evocă sonor pe „Hanibal" – din nou, fără nici o legătură de sens).

Pe de altă parte, ciudăţenia numelor intră, pentru Mircea Zaciu, în seria elementelor care pot da de bănuit asupra unui model străin al romanului (nota de mai sus a lui Manolescu mergea, de altfel, în aceeaşi direcţie): „În acesta din urmă [*Misterele Bucureştilor*], foarte citit în epocă, figuraţia străină, numele stranii ale personajelor, precum şi o topografie de metropolă, neidentificabilă în Bucureştii veacului care, deşi capitală, păstra un accentuat aer patriarhal, - toate aceste elemente deci ne fac să bănuim un model străin, urmărit îndeaproape. Se pare că acesta nu e altul decât Misterele Londrei, al lui Paul Féval." (Mircea Zaciu, „Începuturile romanului românesc (Câteva contribuţii)", în *Masca geniului*, Bucureşti, E. P. L., 1967, p. 416 – 417)

[19] „Ciudăţenia scrierii o reprezintă şi numele personajelor de prim plan, voit fabricate pentru a şoca. Experienţa romanului de mistere în această privinţă este degradată de Baronzi. Eroii se numesc: Oros Silvani, Orsini, Danibal, Telma, Amlet. Involuntar ne gândim la împrumuturi din literatura universală. Telma-Amlet „două facultăţi ale aceluiaşi suflet" ca fraţii din Prăbuşirea casei Usher. Un Orsini atentase la viaţa lui Napoleon al III-lea, personaj negru care apare şi în Nenorocirile unui slujnicar, Danibal cheamă numele strălucitului general cartaginez Hanibal; el este un tip byronian care întreţine legături tainice cu revoluţionarii din Paris. Filipicele lui sunt împotriva religiei şi a legislaţiei nedrepte." (Marian Barbu, op. cit., p. 94)

[20] Al. Graur, preluând, în mod declarat, informaţia din E. G. Withycombe, *The Oxford Dictionnary of English Christian Names*, Oxford, 1953, dă numele „Thelma" drept unul dintre acelea inventate recent: „Thelma, de asemenea folosit până astăzi în Anglia, a fost inventat de scriitoarea Marie Corelli (1887)." (Al. Graur, *Nume de persoane*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1965, p. 23)

Locrin (nume de familie). Pe de altă parte, o anumită neglijenţă în atribuirea şi în folosirea numelor, fapt care îngreunează lectura: Creştinat, devenit Cristian, e cînd Ion, când Ioan (fenomen, de altfel, obişnuit în viaţa „reală”, dar generator de confuzie în câmpul textului literar), baronul Orosin e uneori Orsin; totodată, numele baronului, „Orosin”, tinde a se suprapune numelui rivalului său, Oros Silvani (a se observa şi faptul că perechea aceasta din urmă e cvasi-omofonă cu „*Orosin*”: „*Oros Si*lvani”, prin prelungirea primului nume cu începutul celui de-al doilea).

Nu în ultimul rând ar trebui menţionat faptul că în acest roman apare deja numele Lică (Lică Cescu), desemnând un flăcu tomnatec („flăcău unguresc”, spune, ironic, tatăl acestuia), vânător de zestre care îşi va primi pedeapsa pentru lipsa sa de onestitate întrucât nevasta cu dotă se va dovedi o cheltuitoare ce îi va duce la sapă de lemn; evident, Lică din *Misterele Bucureştilor*, pierdut cum e între numeroasele personaje ale romanului, încă nu are anvergura şi pregnanţa lui Lică Sămădăul, respectiv a lui Lică Trubadurul. „Tiţa” e, de asemenea, un nume ce va reveni în romanul românesc: aici desemnează ţaţa, gura târgului, în *Ion* al lui Rebreanu va fi purtat de un cu totul alt tip de personaj. Mai sunt şi alte nume recurente (Didina, Păuna), însă ele aparţin unor profiluri cu totul episodice, fără relevanţă în economia cărţii.

Ciocoii vechi şi noi (1863), romanul lui Nicolae Filimon, considerat piatra de temelie a romanului românesc, respectă principalele reguli nescrise ale poeticii onomastice aşa cum reies ele din operele analizate mai sus, astfel că şi din acest punct de vedere poate fi considerat un summum al pionieratului romanesc. Efectul de realitate este unul căutat (chiar dacă nu e întotdeauna şi obţinut, date fiind comoda morală – „cei buni îi înving pe cei răi” – şi linearitatea personajelor, împărţirea lor netă în pozitive şi negative), întrucât *Ciocoii vechi şi noi* se doreşte, în viziunea declarată a autorului, (şi) o reconstituire istorică şi documentară a finalului de epocă fanariotă. Căci, cu un procedeu folosit mai târziu şi de Camil Petrescu în *Patul lui Procust*, Filimon inserează în note de subsol (sau chiar în capitolele propriu-zise) explicaţii şi documente, referitoare, aici, la dări şi taxe, la obiceiuri şi la arta culinară (vezi descrierea preparării „mielului năbuşit”), la jocuri de cărţi, spectacole de teatru, ceremonialuri de înnobilare, topografia Bucureştiului, componenţa armatei ş.a.m.d. Lui Vianu nu îi scapă procedeul: „Întreaga lui naraţiune este mereu întreruptă de consideraţii (...) rezultate desigur din caracterul nehotărât al operei, pe jumătate roman şi pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu

documentar, după cum o dovedesc, între altele, capitolele consacrate muzicii şi coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Ţara Românească."[21]. Ca şi Urechia, Aricescu, Bolintineanu şi ceilalţi, Filimon recurge doar la iniţiale atunci când e vorba să evoce figuri de boieri şi de demnitari: banul C..., „român de naţiune", „bătrân stâlp al ţării", banul X..., vorniceasa G..., marele clucer T... vornicul I... F..., banul R... G..., armaşul M..., banul Grigorie B..., serdarul D..., Isaac R.., F.... În mod particular, Filimon recurge şi la „tăierea" numelui de familie boierească, mod de a sugera destul de limpede numele întreg – e cazul banului Constantin Băl..., unde „Băl..." trimite probabil la „Băleanu". Doar numele domnitorilor (Caragea, Tudor, Ghica etc.), care contribuie şi la datare, respectiv numele eroilor ficţionali apar întregi. Dintre acestea din urmă, mai expresive rămân acelea aparţinând personajelor principale şi negative, începând cu Dinu (care vine de la Constandin, aşa cum precizează el însuşi) Păturică (nume provenit din poreclă, dar care nu îşi găseşte nici o „explicaţie" din partea naratorului; evident se pot face speculaţii pe seama posibilelor conotaţii ale acestui designator purtat de capul de serie al ariviştilor literaturii române – de pildă aceea conform căreia „Păturică" sună ironic în contextul în care purtătorul său e un fals protector şi păzitor al averii stăpânului său). Regăsim totodată, în utilizarea numelui Dinu, procedeul învechit al articulării: Dinul. Semnificativ, numele Păturică, îşi schimbă „semnul", încărcătura negativă, atunci când îl desemnează pe tatăl protagonistului – nu numai datorită purtătorului său, ci şi prin alăturarea cu titlul care precizează meritele personajului (subînţelese ca autentice, nu false, ca la fiu): „Spune-i – zice tatăl slugii care îl opreşte să intre în casa fiului său – că sunt tatăl dumisale şi mă numesc treti logofăt Ghinea Păturică ot Bucov sud Saac; ţine mine, băiete, ot Bucov sud Saac." Precum se remarcă, personajul insistă asupra titlului şi, în acelaşi timp, introduce în componenţa numelui şi rangul social[22]: „mă numesc treti logofăt Ghinea Păturică...". Urmează „Bogasierul" Costea Chiorul (îmbinarea unui nume popular, hipocoristic al lui „Constantin", cu un nume provenit de asemenea din poreclă, care, lipsit de vreo explicaţie sau de vreun „sprijin" din partea portretului celui astfel numit[23], poate să cuprindă doar

---

[21] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Ed. Minerva, Seria „Patrimoniu", 1981, p. 50.

[22] Aceeaşi manieră de denominare, utilizată însă de narator, era de întâlnit şi în Elena lui Bolintineanu: „Stăpânul casii se chema postelnicu George" sau „Unul se chema logofătul Constantin".

[23] Aşa cum critica a remarcat, cu excepţia lui Păturică, nici unul dintre celelalte personaje nu beneficiază de un portret fizic sau măcar de un portret particularizat – vezi cazul Duducăi, descrisă prin atribute generale, într-un pasaj devenit celebru: „Această Vineră orientală, ieşită din rămăşiţele spulberate ale populaţiunei grece din Fanar, precum odinioară strămoaşa sa zeiască ieşise din spumele vânturate ale mării, avea o frumuseţe perfectă, o inteligenţă vie şi un spirit fin şi iscusit."

sugestia caracterului său josnic şi malefic, dată de credinţa populară conform căreia omul însemnat, cu defecte fizice care îl urâţesc, are şi defecte morale pe măsură) şi Neagu Rupe-Piele, în cazul căruia găsim şi motivarea onomastică („Între aceşti ciocoi, aleşi de Păturică după chipul şi asemănarea sa, era şi unul numit Neagu Rupe-Piele, om născut să fie călău şi care se silea prin cruzimi nemaiauzite a nu-şi strica reputaţiunea pronumelui său.”). Chera „Duduca”, „fiica lui Mihale Ciohodaru” („Ciohodaru” reprezintă alt nume provenit din poreclă, desemnând ocupaţia slujbaşului care are grijă de încălţămintea domnitorului), se reţine onomastic întrucât e vorba de un nume propriu provenit dintr-un substantiv comun care îi devoalează personajului atât originea străină (dudu, etimonul lui duducă, ar însemna „doamnă armeancă sau grecoaică”), cât şi calitatea generică presupusă de numele comun (duducă fiind, cum precizează DEX-ul, un „termen de politeţe care se dădea altădată fetelor şi femeilor tinere de la oraş.” Andronache Tuzluc e şi el un nume transparent, trimiţând ostentativ la originea fanariotă a postelnicului, origine blamată explicit de către autorul romanului, date fiind spolierea ţăranilor români şi marginalizarea şi desconsiderarea boierilor de neam, întruchipaţi aici de banul C....

Aşa cum s-a remarcat, în acest context onomastic pitoresc, în care personajele negative poartă nume provenite din porecle (ceea ce desemnează nu numai originea socială umilă, ci şi nimicnicia sufletească şi carenţele morale), personajele pozitive – vătaful Gheorghe, devenit în cele din urmă caimacam al Craiovei, şi Maria, fiica binecrescută şi sensibilă a banului C... – au nume „normale”, tot de sorginte populară, însă cu semantismul ocultat, strict etimologic (a se observa totodată că e vorba de două nume „încărcate” pozitiv de tradiţia creştină).[24] Nereuşita lui Filimon privind portretizarea vagă,

[24] Şerban Cioculescu detectează aproximativ aceleaşi repere, nuanţându-le: „Onomastica e în genere bine manevrată de Filimon, care a dat cu Dinu Păturică nu numai întâia creaţie tipică în romanul nostru, dar şi un nume metaforic deosebit de sugestiv. Alt nume bine ales e acela al lui Andronache Tuzluc, sinteză greco-turcească, în care vocabularul fanariot e un augmentativ simbolic, de lăfăire obraznică, urmat de un turcism bisilabic, ca o frână bruscă, şi cu un contrast vocalic studiat. În triunghiul erotic, dacă socotim Ciocoii vechi şi noi o povestire dramatică, chera Duduca e un nume de acelaşi tip ca şi cel precedent, prin caracterul greco-turcesc al etimologiei şi cu bogată sugestivitate de «femeie fatală» la meridianul balcanic. Numele lui chir Costea Chiorul, cu voita repetiţie a consoanei oclusive iniţiale, este de aceeaşi rezonanţă balcanică, iar prin epitetul final, care pune accentul pe o infirmitate fizică, vrea să sugereze nota „sinistră” a personajului, păcatele lui şi răul pe care-l răspândeşte împrejur, precum şi sfârşitul lui «fatal». Un anumit simbolism onomastic clerical se poate descoperi în numele eroilor primitivi, necompletat cu cel patronimic: Gheorghe şi Maria, cel dintâi sugerând virtuţile unui justiţiar, iar ultimul, neprihănirea feciorelnică. Însăşi nefixarea numelui, la banul C..., cu enigmatica iniţială, reprezentând a treia literă din alfabet, ar putea fi interpretată ca un

„generală”, a personajelor pozitive, cu care e de acord majoritatea criticilor, este, drept urmare, subliniată şi complinită de numele „normale”, „cuminţi” (Gheorghe, Maria), pe care etimologia şi istoria lor culturală nu le pot ajuta prea mult în context, decât cel mult prin „truismul” pe care îl reprezintă, dat fiind că numele „bune”, „sfinte”, înving (indirect, de fapt) numele „rele”, „păcătoase”.

Expresive sunt şi numele unor personaje episodice, care completează tabloul onomastic şi dau consistenţă imaginarului cărţii: Costache Cărăbuş (hatman), Dimache Pingelescu (spătar, „om ce se silea cât putea să nu deminţă pronumele său”), Stamate Birlic (cămăraş), Ioniţă Măturică (clucer), Dimitrache Mână-Lungă (paharnic), Nichita Calicevschi (baron), Iordache Zlatonit (treti logofăt, despre care, într-o notă de subsol, Filimon spune: „Acest om original al cărui nume l-am preschimbat aici puţin, mai în urmă şi-a pierdut minţile şi a vieţuit până în zilele noastre într-o stare deplorabilă” – întărind efectul de realitate şi luându-şi, totodată, precauţii pentru a nu intra în conflict cu modelul personajului său). Aceste nume, deşi aparţin unor demnitari, sugerează, prin provenienţa lor din porecle, originea umilă a personajelor. Aceeaşi sugestie o întâlnim şi în cazul numelor purtate de oaspeţii slugii lui Andronache Tuzluc, vătaful de curte Dinu Păturică: Tudor Ciolănescu, Neagul Chioftea, Zamfir Ploscă, Vlad Boroboaţă ş.a.

Remarcând retorismul stilului din *Ciococii vechi şi noi* şi identificând între procedeele predilecte „comparaţia nobilă, adică aceea pusă la dispoziţie de mitologie, floare de stil lăsată moştenire de clasicism”[25], Vianu ajunge să sublinieze, implicit, prin exemplele date, rolul fundamental al numelui propriu

---

simbol ezoteric. Invitaţii ospăţului de la ciocoiul vechi sunt botezaţi după un criteriu de simbol mai transparent, întrucât este satiric, ca acela utilizat în comediile lui Alecsandri: spătarul Dimache Pingelescu, cu sugestia înşelătoriei la cărţi, de la sensul familiar, «a pingeli», cămăraşul Stamate Birlic, cu aceeaşi intenţie sau măcar cu înţelesul de împătimit jucător de cărţi – birlicul e asul –, paharnicul Dimitrache Mână-Lungă, poreclă de pungaş, şi baronul Nichita Calicevschi, cel mai şarjat din aceste nume, precedat de un titlu pompos şi încheiat cu numele patronimic, simbolizând decavarea la joc. E de observat că numele singurului comesean cumsecade, treti-logofătul Iordache Zlatonit, raisonneur în scenea ospăţului care spune tuturor adevăruri usturătoare, nu este deloc şarjat; etimologia aur, a numelui său patronimic, indică însă preţuirea cuvintelor lui înţelepte, ca la Ioan Gură de Aur – Zlataustul. Un alt nume-poreclă, foarte expresiv şi bine compus, e acela al ciocoiului lui Dinu, Neagu Rupe-Piele, «om născut să fie călău şi care se silea prin cruzimi nemaiauzite a nu-şi strica reputaţiunea pronumelui său». S-ar crede că e o poreclă de puşcăriaş recidivist, compusă de geniul anonim al periferiei, perfect ales spre a exprima «fieritatea (sălbăticia, n.n.) caracterului» acestui «monstru»” (Şerban Cioculescu, *Prozatori români*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977, p. 102 – 103.)

[25] Tudor Vianu, op. cit., p. 53.

în realizarea acestei figuri şi citează exemple din care reiese că Tuzluc o pune pe Chera Duduca „sub supravegherea lui Argus”, că negativul Costea Chiorul era pe lângă feciorii de boieri „Mercurul lor fără plată”, că Duduca vede în Păturică un „Ganymed care ar fi putut aţâţa gelozia vechilor zei din Olimpul lui Homer”, şi dând ca exemplu de exces acumularea de comparaţii (în care numele propriu „face muzica”) din fraza: „A fi mare cămăraş al unui principe care are un fiu frumos ca Paris şi desfrânat ca Don Juan, şi a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau şi mai desfrânată decât Frine şi decât Cleopatra, este negreşit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei.”

În concluzie, plasticitatea onomastică nu îi poate fi negată nici lui Nicolae Filimon, care, aidoma precursorilor sau contemporanilor săi, îşi dovedeşte măiestria de romancier şi la acest capitol. Totodată, este evidentă dorinţa autorului de a semnifica prin nume – asta însemnând utilizarea fie a poreclelor (pentru personajele negative), fie a numelor comune gen Maria sau Gheorghe pentru personajele pozitive – pe linia deja revelată a sublinierii şi explicitării semnelor fizionomice, gestuale etc.[26]

Catastihul amorului[27] (1865), catalog satiric prefaţat de metadiscursuri referitoare la arta de a începe un roman, uzează în cuprinsul episoadelor sale (care seamănă, adesea, cu schiţele caragialiene) de o onomastică amintind de acelaşi Caragiale, de Alecsandri, dar şi de majoritatea romanelor mai sus

[26] „Nu vom întâlni aproape niciodată la Filimon, în portrete, notaţia gratuită, indiferentă ori pitorească (exceptând, desigur, detaliile vestimentare cu valoare documentară): totul semnifică, totul are o finalitate.” (Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 39)

[27] Ştefan Cazimir (în „Catastihul amorului – o traducere localizată”, în *Honeste scribere*, Bucureşti, Ed. Naţional, 2000, p. 133 – 135), în răspăr cu părerea lui Nicolae Manolescu şi a lui Dumitru Bălăeţ, şi în consens cu Al. Călinescu, e de părere că acest roman, ca şi acela complementar, La gura sobei, reprezintă nu un roman original, ci o traducere localizată din autori francezi atât de obscuri încât doar cu ajutorul hazardului ar putea fi identificaţi. Disputa rămânând, de fapt, deschisă, preferăm să ne aventurăm în analiza onomasticii acestor romane, întrucât până la relevanta probă contrarie ele nu au decât o variantă, aceea în limba română. Apoi, limba plină de calcuri după expresii franţuzeşti nu e chiar o noutate în proza tinerilor români şcoliţi în Franţa şi, deci, cunoscând limba lui Voltaire într-atât de bine şi având şi snobismul de rigoare încât să urmeze, mai mult sau mai puţin voluntar, tiparele acesteia. Opinia mai recentă a lui Andrei Bodiu (urmată de analiza pe text) vine în sprijinul tezei originalităţii, consemnând, între altele, tocmai rolul numelor proprii în obţinerea unei dimensiuni autohtone şi particulare: “Citindu-le cu atenţie şi comparând, putem observa că ele respectă reţete, ceea ce nu înseamnă că sunt simple traduceri. Mai mult, în detalii, toate aceste romane sunt româneşti. De aceea e surprinzătoare uşurinţa cu care un exeget proeminent al epocii postpaşoptiste ca Ştefan Cazimir s-a grăbit «să claseze» cazul romanului Catastihul amorului pe care l-a considerat «fără dubiu, o traducere». Catastihul amorului parodiază deloc în ultimul rând romanele româneşti ale vremii de la situaţii narative până la detalii spaţiale şi până la onomastica personajelor.” (Andrei Bodiu, *Şapte teme ale romanului postpaşoptist*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2002, p. 10)

comentate[28]: Stavrache Cârcescu, provincial sedus (şi apoi abandonat) de Bucureştiul galant, căutându-şi o „Beatrice” şi un „Pylade” (adică o iubită şi un prieten), Costică, un oarecare amic al lui Stavrache, baroana Caracarini, corespondentă şi apoi amantă a domnului State Parlâu; Popică şi Lăzărică, autentic-caragialiană pereche de amici amintind de Mache şi Lache, Luluţa (curat Alecsandri!), nume care provoacă o pasiune explozivă („Răspundea la dulcele nume de Luluţa. Când pronunţam acest nume, era un mare concert în inima mea şi o năpraznică simfonie pe buzele mele.”), „amicul” Pingeală („numim astfel, amicul meu, p-un domn ce l-am văzut de două ori”, precizează naratorul în mod ironic) şi doamna sa, Lizica, un soi de „Vidră” ce, pentru a-şi vedea de amantlâc, îşi împinge soţul spre pasiunea pentru dobândirea unor funcţii de impiegat la minister; Alexandrina, al cărei calendar amoros presupune schimbarea amantului la fiecare lună (numele lor, autentic româneşti, ne trimit tot la Caragiale, Alecsandri sau chiar Creangă: Năiţă, Mitică, Grigoraş, Toni, Titică, Petrică, Alexandru, Guţă-Gâlceavă, Fani, Bibi, Scarlat, Iencuşor), Ghizdureanu, naiv pânditor la ferestrele vecinei spre a obţine favorurile adresate, de fapt, altcuiva; Panait, autor de scrisori amoroase al căror discurs aminteşte atât de bombasticul Mitică Râmătorian, cât şi de nu mai puţin declamativul Rică Venturiano („Anghelul inimii mele! Dacă ai cunoaşte pârjolul care mi-arde rinichii de când te-am văzut mi-ai plânge de milă.”), Stamatache, avocat şi samsar, oscilând între doamna Stamatache, „născută Tinca sin hagi Dimitrache” şi amanta sa („Dolorida de Santa-Felice, născută nu ştiu cum, nebuna mea dorată”, declară personajul) pentru care e în stare să îşi priveze soţia de cel mai mic dar de Sfântu Vasile. În esenţă, e vorba despre o galerie antroponimică având *sonorităţi* ironice prin sursa pe care o

[28] De fapt nu e vorba numai de asemănările tipologice ale numelor, ci chiar şi de regăsirea în textul *Catastihului*... a unor nume deja folosite de alţi romancieri autohtoni – ceea ce, pentru acelaşi Andrei Bodiu, constituie o nouă dovadă a demersului parodic al autorului anonim şi, paradoxal, a originalităţii acestuia: „Ţintele sunt, deliberat, romancierii români ai vremii, deşi autorul îşi ia toate măsurile de siguranţă. Într-un fragment din Primul stil – Stilul burghez, scriitorul face referiri directe la romanele epocii. «Iartă-mă, dar Domnule, să-ţi dau câteva modele culese din romanele străine, căci pentru cuvintele de mai sus, mi-a fost cu neputinţă a le culege din Mistere din Bucureşti, Elena, Manoil, Catastrofa boierilor, Misterele căsătoriei şi altele tot ca acestea.» E o formă indirectă de a atrage, în fapt, atenţia exact asupra romanelor pe care urmează să le ironizeze. Astfel, în subcapitolul intitulat Tufişurile întunecoase ale giuvargeriei se fac trimiteri transparente prin onomastica personajelor, Alexandru şi Frosa, către Mistere din Bucureşti.” (Andrei Bodiu, op. cit., p. 22 – 23)

implică, şi anume sfera vieţii „domestice” a unor oameni „din popor”. Aceste sonorităţi vin, până la urmă, în acord cu fondul satiric şi parodic al cărţii[29].

Ultima observaţie de o oarecare importanţă ar fi aceea că anonimul autor îşi manifestă sensibilitatea faţă de numele proprii (deja dovedită prin unele dintre numele selectate mai sus) şi într-un mod mai direct, atunci când, imaginând o „gramatică a limbei amorului”, distinge între două tipuri de nume: acelea primite la naştere, respectiv acelea primite ca alint amoros, ironizând, de fapt, snobismul amanţilor care preferă în locul numelor româneşti, nume de provenienţă străină. Iată cum sună pasajul: „Sunt două feluri de nume: numele *comune* şi numele *proprii*. Numele comune sunt cele care le-a primit de moştenire, precum: *Lucsandra*, *Stanca*, *Safta*, *Bălaşa*, etc. Numele proprii sunt acelea ce şi le dau, precum: *Eleonora*, *Emilia*, *Zozo*, *Eugenia* etc.” În acest caz particular, adjectivul „propriu” din expresia „nume propriu” trebuie luat cu sensul de „aparţinând purtătorului”; cu alte cuvinte, abia snoabele nume alogene aparţin „cu adevărat” purtătorilor lor, sunt „ale lor” şi numai ale lor, pentru că pornesc de la ei înşişi, nu de la părinţi, naşi ş.a.m.d.

La gura sobei, apărut în acelaşi volum din 1865, deşi e mai unitar şi nu are în centru decât pe un anume George, îşi pierde din dinamism, devine redundant şi previzibil în mecanica avatarurilor amoroase ale protagonistului. Având la bază procedeul povestirii în ramă, construcţia acestui roman implică o structură destul de încâlcită reprezentată de formula jurnalului în jurnal, care, supralicitată prin introducerea unor epistole, vrea să dea măsura autenticităţii celor narate. Fapt confirmat şi la nivelul onomasticii, atât prin deja frecvent comentata reducţie a unor nume la iniţiala lor, cât şi prin precizarea expresă (într-o notă de subsol) a faptului că „numele străine din acest roman sunt toate nişte pseudonime” – ceea ce vrea să sublinieze, credem noi, originea reală a celor relatate şi a personajelor respective: e vorba de nume precum Felicia sau Alina, sub care îngrijitorul ediţiei din 1986 al cărţii, Dumitru Bălăeţ, crede a fi ascunsă identitatea Mariei Rosetti; acelaşi editor consideră că autorul nedeclarat al celor două romane atât de bogate ca spectru de formule narative ar fi Radu Ionescu. Mai putem remarca utilizarea, încă o

[29] „Ceea ce editorul de astăzi a considerat a fi un grupaj de schiţe umoristice şi satirice, nelegat în mod esenţial de romanul propriu-zis din cea de a doua parte (La gura sobei), este în fond o înşiruire de parodii ale unor stiluri de proză.” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, ediţie revizuită, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1997, p. 301)

dată, a unui supranume de origine culturală (în *Catastihul amorului* apăreau Pylade şi Beatrice pentru a desemna prietenul adevărat şi feminitatea desăvârşită), şi anume Mnemosina, care în *La gura sobei* indică „adevărata”, „marea” iubire a protagonistului. În această fals-adevărată numire – Mnemosina este, după cum ştim, în mitologia greacă, zeiţa memoriei şi mama celor nouă muze – protagonistul doreşte a regăsi şi anonimatul pronumelui „Ea” şi strălucirea unui semantism înalt, divin. Spre edificare stă un pasaj din prima parte a romanului, în care protagonistul ţine un discurs despre valoarea generică, reprezentând chintesenţa feminităţii, a pronumelui *ea*: „Numele ei nu ţi-l spui încă, nu e nicicum de trebuinţă să-l ştii începând istoria, şi când vom ajunge la ea, ni-l va spune *ea* singură. Afară din asta, nu e aşa că acest simplu pronume, *ea*, e mult mai încântător? În discreţiunea lui, el deschide un întins câmp imaginaţiunii. *Ea* e o fiinţă care pare a străbate pământul ca-ntr-un vis, tocmai ca o dulce himeră sau ca o silfidă. Cineva nu ştie dacă ea are picioare sau aripe, dacă ţine de această lume sau de cealaltă: dar *ea* numeşte-o Maria, Elena sau Catinca, şi îndată câmpul e închis; şi dacă din întâmplare ai cunoscut vreo Catincă gură-cască, vreo Marie posacă sau vreo Elenă proastă, atunci atuorul nu te mai poate captiva. În van va fi pompos, călduros, poetic: griji nefolositoare! Tu nu vei vedea decât pe Catinca, pe Elena sau pe Maria ce ai cunoscut-o. Noi o vom numi dar *ea*.”

După cum se vede, *ea* desemnează proiecţia fiinţei iubite ideale, văzută ca aparţinând sferelor eterice, supraomeneşti – şi tocmai de aceea mai pertinent desemnată printr-un pronume „anonim” dar generic, esenţial, decât printr-un nume care ar particulariza imaginea iubitei desăvârşite. În acelaşi timp, a se observa că pasajul trimite şi la reperele unei poetici a numelui propriu, atunci când se referă la condiţionarea unui nume dintr-o scriere literară de către experienţa personală a cititorului, cu sensul că întotdeauna e posibil ca această experienţă particulară să dea numelui „romanesc” o dimensiune deformatoare, care va slăbi („autorul nu te mai poate captiva”) chingile ficţiunii. În cele din urmă, putem remarca în acest punct că este contrazisă, implicit, perspectiva reprezentată de acronime şi de precizarea sursei extra-ficţionale. Cu alte cuvinte, la acelaşi nivel, al onomasticii, poetica referenţialităţii e contrariată, în pasajul cu pricina, de o poetică a sustragerii din realitate, ceea ce dovedeşte o anumită neglijenţă sau nehotărâre, nici acestea noi la romancierii paşoptişti şi postpaşoptişti.

În rest, nume banale, autohtone (Elena, Catinca, Maria, George, Alexandru, Guţă etc.), altfel spus neutre semantic şi pur funcţionale.

II. Marii clasici. Sfârşitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea

După cum bine se ştie, marii clasici nu sunt interesaţi sau nu excelează în materie de roman. Caragiale şi Creangă nici măcar nu-şi propun explorarea speciei, iar Eminescu, preocupat de foarte multe direcţii, nu reuşeşte să-şi termine unicul său proiect romanesc, aidoma multor pionieri ai genului. Singurul care duce la capăt un astfel de proiect, ba chiar dă literaturii române un roman de referinţă, este Ioan Slavici.

Totodată, aceeaşi perioadă, a marilor clasici şi a finalului de secol XIX şi a începutului secolului XX, e săracă în romane de calitate, deşi specia ca atare începe să fie frecventată. De aceea, acest interval al istoriei literaturii noastre nu are de oferit mai nimic pentru nivelurile cele mai înalte ale ierarhiei romanului.

Geniu pustiu (1904), unicul proiect romanesc[1] al lui Eminescu, rămas şi acesta neîncheiat, dă, ca multe alte texte eminesciene, impresia de scriere-palimpsest, în sensul că portrete, descrieri, referinţe culturale, motive, teme şi nume de aici sunt de regăsit în numeroase alte fragmente sau chiar în opere finite (cum ar fi *Sărmanul Dionis*) – ceea ce face şi din romanul neterminat un colaj doar cvasi-autonom de „eminescianisme.” Referindu-ne doar la nume, acela al protagonistului, „Toma Nour” e de întâlnit, aşa cum remarcă George Călinescu[2], şi în şantierul dramaturgic, în piese precum *Marcu-vodă* sau *Doja*, *Horia* şi *Iancu*, iar numele unui personaj secundar, cu un destin tragic, acela al fiicei preotului, este Maria, antroponimic preferat al lui Eminescu. Observaţiile maioresciene cu privire la caracterul particular al folosirii substantivelor

[1] George Călinescu vede în această scriere mai mult o nuvelă decât un roman – v. *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976, vol. I, p. 252.

[2] G. Călinescu, op. cit., p. 134, 149 şi passim.

proprii în rime[3], reluate şi de Călinescu[4], comentariile lui Dumitru Irimia[5] cu privire la utilizarea aceloraşi substantive proprii în poezie în general, îşi găsesc corespondent, mutatis mutandis, şi în proză – în sensul că Eminescu acordă o atenţie specială numelor. Mircea Zaciu intră în seria celor care remarcă semnificaţiile deloc întâmplătoare ale numelor din opera lui Eminescu, în speţă din proza sa, atunci când se apleacă fie asupra personajelor din *Cezara* şi *Moartea Cezarei*, fie asupra numelui Mira, din ciclul dramatic cu titlu omonim: „Imaginea nupţială a morţii ne conduce acum spre mitul mioritic autohton, cu ale cărui semnificaţii Cezara se înrudeşte în mod neaşteptat. Nu numai metafora nuntă/moarte vine în sprijinul acestei apropieri, ci însăşi simbolica numelor protagoniştilor ne descoperă insolita (aparent) înrudire: asemenea ciobanului din *Mioriţa*, Ieronim este «alesul»; el poartă nominal semnul destinului, al sacrificiului (grecescul *Hieronymos* = cel sfânt, cel ales). Cezara, care-l alege, decizându-i astfel soarta, nu e decât – printr-o travestire verbală – «Crăiasa» baladei. Amantă dominatoare şi agresivă (în raport cu Ieronim – «alesul»), ea e totodată mândra crăiasă, «a lumii mireasă».”[6]

Un nume precum „Toma Nour” nu e ales deloc întâmplător, dată fiind veşnic „înnegurata” sa stare de spirit, date fiind pesimismul, asprimea şi cruzimea sa, destinul său de călător în ţinuturile boreale şi, nu în cele din urmă, dată fiind înfăţişarea sa: „Ochii săi caprii, mari, ardeau ca un foc negru sub nişte mari sprâncene stufoase şi îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de-o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuţi, un Satan, nu cum şi-l închipuiesc pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un Stan frumos, de-o frumuseţe strălucită, un Satan mândru de cădere, pe-a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, şi iadul îndărătnicia, un Satan dumnezeiesc care, trezit în ceri, a sorbit din lumina cea mai sântă, şi-a îmbătat ochii cu

[3] „Însă unde inovaţia lui Eminescu în privinţa rimei se arată în modul cel mai neaşteptat este în numele proprii luate din diferite sfere de cultură şi introduse în modul cel mai firesc în versurile sale. Se ştie ce riscantă este întrebuinţarea numelor proprii în poezia lirică, şi într-o veche cercetare literară a noastră am citat câteva exemple înspăimântătoare. Eminescu însă a ştiut să se folosească de ele cu măiestrie, şi tocmai aceste rime sunt dintre cele mai frumoase şi mai bine primite ale lui.” (Titu Maiorescu, „Eminescu şi poeziile lui (1889)” în *Opere*, II, ediţie critică de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Bucureşti, Ed. Minerva, Colecţia „Scriitori români”, 1984, p. 194)

[4] G. Călinescu, op. cit., p. 536.

[5] v. D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Ed. Junimea, 1979, p. 60 – 66.

[6] Mircea Zaciu, *Viaticum*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 133. Pentru interpretarea numelui „Mira”, care, deşi seducătoare, are un caracter mai degrabă speculativ, vezi Mircea Zaciu, op. cit., p. 140 – 141.

idealele cele mai sublime, şi-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ, să nu-i rămână decât decepţiunea şi tristeţea, gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri.” Intenţia lui Eminescu de a transmite prin semantismul numelui „Nour” ceva din firea şi destinul personajului e vădită în precizări precum: „Întunericul din jurul meu era metafora acelui nume: Toma Nour.” Ori: „Frumos a-nmărmurit în sufletul meu întunecos, rece, nebun, precum ar rămânea prin nouri pe bolta cea brună a nopţii două... numai două stele vinete.” Sau: „Într-o noapte venisem la Toma. Luna strălucea afară şi în casă nu era lumânare. Toma sta visând pe patul lui şi fumând în lungi sorbituri din un ciubuc lung, şi focul din lulea ardea prin întunericul odaiei ca un ochi de foc roşu ce-ar sclipi pin noapte.” Eugen Simion glosează în jurul aceluiaşi nume, în aceiaşi termeni: „O atmosferă de mister, de demonism, înconjură pe Toma Nour (nume potrivit pentru o fire neguroasă).”[7] În altă parte, protagonistul îşi mărturiseşte răceala sufletească, incapabilitatea de a iubi, în aceşti termeni: „Stele-n ceri, amoruri pe pământ, numai în noaptea mea neci o stea, numai în sufletul meu... neci un amor.” Toate aceste citate indică faptul că Eminescu îl vede pe Toma Nour ca pe prototipul eroului damnat, romantic prin excelenţă, ca pe un geniu răzvrătit dincolo de al cărui chip identificăm şi figura lui Dionis, şi a lui Vestimie ş.a.m.d., chipuri aproape identice ascunse sub nume diferite. Prin urmare, putem spune că tocmai numele îndeplineşte la Eminescu rolul elementului diferenţiator între personaje - o dovadă o găsim chiar în *Geniu pustiu*: între Ioan şi Toma diferenţele ţin de nuanţe şi... de nume, căci altfel cei doi se aseamănă şi-n spirit şi-n temperament şi-n purtări, iar înfăţişările lor sunt asemănătoare[8]; de asemenea, între Sofia şi Poesis stă ca element neidentic în primul rând numele, căci ambele eroine sunt blonde, serafice, îngeri pe pământ etc., iar vieţile lor sfârşesc, nu simultan, dar la unison, tragic şi fără împlinirea iubirii.

Pe de altă parte, tocmai personajele cele mai importante în economia romanului poartă nume „semnificative”, transparente: „Nour”, respectiv „Poesis”, pe când acelea de rangul doi au nume obişnuite – Ioan – sau relativ obişnuite – Sofia. Deci accentul onomastic, expresivitatea semantică a numelui

[7] Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Bucureşti, E. P. L., 1964, p. 30.

[8] Părerea aceasta, a reducţiei la un singur tip, o găsim deja în studiul lui Eugen Simion: „Toma Nour, Ioan reprezintă cu variaţii de caracter un tip ce oscilează între atitudini demonice, faustiene şi elanuri titanice, între visătorul abstras de realitate, căzut în stare de atonie şi eroul byronian, ce caută să pună capăt deprimării morale şi tristeţii filozofice prin fapte eroice.” (Eugen Simion, op. cit., p. 58)

cade asupra eroilor pe care autorul doreşte să îi particularizeze – asupra lui Nour, prin sublinierile pe care le-am consemnat deja, iar asupra personajului feminin prin corespondenţa dintre nume, care trimite, evident, la „poezie” şi firea angelică, hipersensibilă, eminamente „lirică” a celei care îl poartă. De fapt nici „Sofia”, cel puţin în intenţie, nu e lipsit de conotaţii care cresc pe temelia etimologică a cuvântului (sophia = înţelepciune). O confirmă în primul rând laboratorul de creaţie al autorului: „Sofia – natură dulce şi înţeleaptă, ce face pe Ion să aibă priviri adânci şi mari; ea nu-i dă privirile însuşi ci numai prisma privirei; prin adâncimea ei sufletească el capătă ochii ei mari şi adânci şi nu se opreşte la aparinţe esterioare, ci caută ideea lucrurilor; ea nu-l învaţă lucrurile înşile, ci-l învaţă a vedea.”[9] Problema este, în cazul de faţă, că această descriere „de principiu”, ce ţine de facerea operei, nu se regăseşte confirmată ca atare în roman, mai ales că Sofia e un personaj care intră în imaginarul operei doar ca o scurtă prezenţă pasivă şi care nu mai are cum să îşi „valideze” numele prin ea însăşi, ci doar prin celelalte personaje – iar acestea nu mărturisesc drept calitate centrală a Sofiei înţelepciunea; rămâne, e drept, sonoritatea cumva „înaltă”, intelectuală, care compensează lipsa semnalată. Numele „Poesis” e, de asemenea, programatic ales de către autor: „Poesis – fantastică, voluptoasă, plină de închipuire şi vis; capul ei [e] în eternă iregulară asociaţiune de idei, nu-şi poate fixa niciodată privirea asupra *unui* obiect, ci are în mintea ei totdeuna mai multe, adesea contradictorii, în eternă nelinişte sufletească, un caos de imagini; ea împărtăşeşte şi lui Ioan acest mod de-a vedea şi face din el o natură sfâşiată, neconstantă, catilinară. Sufletul lui Ioan în întregul, în viaţa lui internă deine identic cu al [lui] Poesis. Gânduri sclipitoare, dar fără adâncime – iată caracteristica ei.”[10]

Totuşi, exegeţii insistă în a percepe cele două nume feminine drept dovada unei dimensiuni alegorice. Iată, observaţii interesante în acest sens, cu privire la portretele eroinelor face Marina Mureşanu Ionescu, în *Eminescu şi intertextul romantic*, plecând de la analiza numelor proprii, în contextul comparaţiei dintre Eminescu şi Nerval: „Intenţia cvasi-alegorică a cuplului Sofia-Poesis este transparentă. Înţelepciunea, limpezimea raţiunii, «ideea lucrurilor» şi sora sa, fantezia liberă, «caos[ul] de imagini» nu se pot împlini

[9] Mihai Eminescu, „Însemnări caracterologice”, în *Opere*, vol. VII, Proza literară, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. R., 1977, p. 224.
[10] Ibidem.

decât una prin cealaltă. Ideea există şi la Nerval, iar Sofia este şi pentru el figură de primă mărime, dimensiune esenţială a mitului feminin."[11] Ioan Petru Culianu, într-un studiu pe tema fantasmelor eminesciene, abordând tocmai romanul neterminat consemnează şi el: „Cele două surori sărace, nu sunt, în definitiv, decât nişte ipostaze. Precum Amorul însuşi, înţelepciunea (= Sophia) şi Poezia (= Poesis) sunt fiicele lui Ponos, ale Sărăciei."[12] În viziunea lui Culianu, cele două figuri alegorice au, pentru cei doi eroi, funcţia unui primum movens: „Atunci când înţelepciunea se retrage dintr-o lume care e prea josnică pentru ea, nu mai rămâne decât Poezia. Şi ce putem face când am fost părăsiţi de Doamna înţelepciune dacă nu să căutăm aventura la capătul căreia o moarte sigură ne va aduce pacea? Cât despre Poesis, «actriţă de mâna a doua într-un teatru de mâna a doua», ce poate fi ea de nu o trădătoare? Sofia, cel puţin, este sacrificată pe altarul propriei sale autenticităţi: în această lume, nu există subzistenţă posibilă pentru perfecţiune. Ca să subzişti, trebuie să faci compromisuri – precum Poesis, care se lasă întreţinută de un protector bogat. O dată descoperit acest secret, ce-i mai rămâne lui Toma dacă nu să-l urmeze pe Ioan în aventura lui?"[13]

O lectură alegorică a *Geniului pustiu* propune şi Gheorghe Crăciun dintr-o inedită perspectivă conform căreia „lăsând deoparte epica şi referenţialitatea, ar trebui să căutăm aici atât elementele ascunse, infrastructurale, ale unei logici specifice spaţiilor literare hibride, de graniţă, cât şi semnele unei transcendenţe a semnificaţiei de natură metaforică, simbolică şi intertextuală."[14] Întrevăzând în acest text „o mică teorie a romanului şi a posibilităţilor sale"[15], adică o poetică exprimată cu o anumită subtilitate, alegoric şi aluziv, Crăciun precizează: „«Viaţa e vis», propoziţia care încheie această mică dizertaţie poetică, ne arată cu claritate, pentru ultima oară, unde trebuie pus cu adevărat accentul lecturii: pe metaforă (vis), iar nu pe aparenţa referenţială (viaţă). În felul acesta, actanţii operei nu mai sunt decât într-o mică măsură Toma Nour, Poesis, Ioan şi Sofia. Esenţiale devin simbolurile pe

[11] Marina Mureşanu Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, Iaşi, Ed. Junimea, 1990, p. 200.
[12] Ioan Petru Culianu, „Fantasmele fricii sau cum ajungi revoluţionar de profesie", traducere de Dan Petrescu, în „Observator cultural" nr. 25, anul I, p. 13.
[13] Ibidem.
[14] Gheorghe Crăciun, „Geniu pustiu – o poetică ascunsă", în *În căutarea referinţei*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 1998, p. 224.
[15] Ibidem.

care personajele le întrupează: geniul (poetul), Poezia, Inadaptabilul activ (după fericita formulă a lui Eugen Simion), Înţelepciunea (filosofia). Interpretarea alegorică nu este doar posibilă, ci şi necesară, pentru că, aşa cum spuneam, adevărata coerenţă a operei se realizează abia la acest nivel infrastructural."[16]

Indiferent că aceşti critici au dreptate sau nu, nu se poate nega faptul că Eminescu e vădit interesat de exprimarea unui sens prin intermediul numelui şi face tot posibilul spre a sublinia în text „motivarea" acestuia, în primul rând prin vocea naratorului, iar în al doilea rând prin atitudinile şi reacţiile personajului[17].

„În acest sistem, opera lui Slavici pare a se înscrie cu precădere pe axa relaţiei dintre literatură şi realitate (mesaj – obiect de referinţă). Inovaţiile lui tind spre o apropiere dintre realitate şi literatură şi, în acest sens, aparţin mai toate sferei de specificităţi prin care a fost descris discursul realist al secolului XIX. Influenţat de literatura germană şi maghiară, prin acestea de şcolile rusă şi scandinavă, cunoscând literatura franceză de la clasicism încoace, Slavici se încadrează fără efort epocii lui la nivel european. Vom întâlni aşadar şi la el comandamentul general: cunoaşterea cât mai exactă, sistematizată quasi-didactic, a unei realităţi ignorate sau rău reflectate, printr-o literatură *transparentă*, perfect lizibilă, care să nu uzeze de tehnici şi montaje ale cuvântului decât în direcţia sporirii clarităţii. Procedeele lui vor întruni: democratizarea şi socializarea unor teme şi eroi care nu avuseseră parte de o tratare în registrul «seriosului», de unde insistenţa gravă pe mediu, banal, comun, obscur; sistematizarea realului în literatură potrivit unor mari legi, care par a aparţine realităţii, dar sunt de fapt introduse în ficţiune de autoritatea scriitoricească; motivarea psihologică a personajelor, care să justifice trama funcţională; *motivarea sistematică a numelor proprii, proiectelor, toponimelor* (s.n., M.I.); referinţa la istoria mare, paralelă, în care discursul fictiv se ambreiază ca parte integrantă devenind un mozaic de discursuri specializate asupra diferitelor aspecte ale realului (inventar de tehnologii), prezentarea ficţiunii, în punctele ei de deschidere şi închidere, ca o

[16] Ibidem, p. 226.

[17] Vezi şi alte referinţe legate de utilizarea numelor proprii, fie în poezie, fie în proză, la Ştefan Badea, *Semnificaţia numelor proprii eminesciene*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1990.

contiguitate la real, pe care îl prelungeşte numai, fără a se comporta ca o realitatea autonomă cu o natură proprie etc.”[18]

Observaţiile de mai sus, aparţinând Magdalenei Popescu, pot servi drept context şi drept punct de plecare (şi) în analiza onomasticii romanului *Mara* (1906), mai ales că autoarea studiului despre Slavici face referire expresă la rolul sistemului nominal. Aşa cum se întâmplă în multe din romanele care dezvoltă un imaginar realist, numele proprii dau şi aici măsura verosimilităţii etnice şi sociale a lumii descrise. Cu alte cuvinte, în acest roman onomastica este în primul rând una din tuşele „culorii locale”. Târgul transilvănean al jumătăţii a doua a secolului al XIX-lea e „rezumat” în sistemul onomastic al *Marei*. Amalgamul etnic şi religios se regăseşte, cum e şi firesc, la nivelul antroponimic: şvabi – şi „papistaşi” - (Hubăr – econom orăşenesc, fost măcelar, Hansler, cizmar, Griner, neguţător de piei, Gretl – slujnica „Hubăroaiei”), unguri (Bogyo Feri, Reghina, Bandi), români – şi ortodocşi - (majoritatea: Mara Bârzovanu, Andrei Corbu, Gheorghe al lui Baltă, Simeon Burdea, Pavel Codreanu, Blăguţă ş.a.), sârbi (familia Claici). Conform aceluiaşi principiu, al mimesis-ului, maica stareţă se va numi Aegidia, Bocioacă va fi numele starostelui cojocarilor – nume „popular” –, Costi Balcovici va fi numele băiatului turtelarului, iar Blăguţă va fi învăţătorul. Un avocat poartă numele de Brădeanu, Gheorghe al lui Baltă e jurat în localitatea Buteni, Andrei Corbu e un nobil din Cărpeniş, fiul său e Aurel ş.a.m.d.

Obiectând cu privire la părerea lui Iorga şi-a celorlalţi comentatori care cred că titlul potrivit al romanului ar fi fost *Copiii Marei*, din pricina ponderii acestora în economia textului, Nicolae Manolescu notează: „În realitate romanul este mai ales romanul Marei, Persida însăşi nefiind decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua, cu vârsta, obiceiurile şi înfăţişarea mamei sale, ca şi Naţl pe ale lui Bârzovanu. În afara lor, puţine mai sunt personajele individualizate. Personajele secundare sunt toate tipuri, alcătuind fundalul: Hubăr şi Hubăroaie, maica Aegidia, Codreanu, Marta, Bocioacă şi ceilalţi.”[19] Observaţia, chiar dacă nu se referă strict la onomastică, confirmă indirect ideea că în general e vorba de nume potrivite mediului şi/sau originii personajelor, nume obişnuite, „funcţionale”. Pe de altă parte, în mod analog cu faptul că puţine sunt personajele individualizate, se poate spune că doar câteva nume de

[18] Magdalena Popescu, *Slavici*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977, p. 17.
[19] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 125.

botez sau porecle ies în evidenţă, dar nu atât ca excentrice mediului etc., cât ca sonoritate calofilă sau ca pitoresc. De pildă, „Persida" (cu prescurtarea „Sida" sau chiar, mai familiar, „Sidi"), nume „frumos" (cum ar zice Ibrăileanu) şi, astfel, individualizator, căci frecvenţa redusă a acestui nume (în istoria romanului românesc) îl scoate în relief. Faptul că în proza lui Sorin Titel numele Persida apare chiar de mai multe ori ar părea că neagă valoarea de adevăr a observaţiei. Astfel, în *Ţara îndepărtată* e pomenită, cu totul în treacăt, o anume Persida: „Şi Eva Nada îi spusese mamei: Aşa o înmormântare n-am văzut, doamnă. Persida zice că aşa multă lumea n-o mai fost de la înmormântarea lui Lungu ăl bătrân, cred că n-o fost casă din care să nu fi venit câte un om şi nu s-au zgârcit nici la lumânări, au dat la fiecare câte una, e drept că lumânările au fost cam subţiri, dar se pare că n-or fost la Făget altele mai groase." În *Clipa cea repede* e amintită într-un episod oarecare, fără să apară în „scenă", o anume „mătuşă Persida". Mai încolo apare o povestitoare pe nume Persida, care poartă doar această funcţie, de narator; despre ea însăşi nu aflăm nimic, întrucât relatează strict lucruri care privesc alte personaje. În *Femeie, iată fiul tău*, într-unul din visele mamei apare o altă Persida, ţigancă, care nu pare să fie unul şi acelaşi personaj cu Persida din *Clipa cea repede*: „Şi în vis iată că se apropie de ea Persida, ţiganca." E, din nou, vorba de o apariţie foarte scurtă, „de atmosferă". Cu toate acestea, lucrurile nu stau chiar aşa: aceste apariţii ale numelui „Persida" sunt, după cum se vede, episodice, fulgurante – spre deosebire de prezenţa precumpănitoare a „Persidei" lui Slavici, dat fiind caracterul de personaj principal al purtătoarei numelui. „Persida" lui Slavici are nu doar avantajul primei apariţii, ci şi pe acela al desemnării unui personaj principal – spre deosebire de prezenţele cu totul episodice ale aceluiaşi nume din proza lui Sorin Titel.

Trică şi Naţl nu sunt mai puţin neobişnuite, cel puţin în spaţiul literar. Al doilea nume este şi unul dintre puţinele care are mai mult decât simpla funcţie de reprezentare socio-etnică, purtând chiar rolul unui centru de greutate în sugestia psihologică a unui episod semnificativ:

„Ce e, Ignatius? grăi dânsa. Ce s-a întâmplat? Cum a căzut o atât de groaznică nenorocire pe capul tău?

Era în acel Ignatius pe care nu-l mai auzise de la nimeni, în tonul cu care vorbise ea, în întreaga ei fire, atâta căldură, atâta inimă deschisă, o atât de

curată iubire, încât el rămase cuprins de uimire şi uitându-se la ea ca la o ivire mai presus de fire.

– Tu nu ai ridicat cuţitul asupra tatălui tău! urmă ea.

– Nu! răspunse el uşurat.”

În acest pasaj numele propriu *întreg* al lui Naţl, Ignatie (pomenit, de altfel, o singură dată, în rest fiind utilizat „Naţl”), devine, prin gura Persidei, Ignatius. Precizarea „acel Ignatius pe care nu-l mai auzise de la nimeni” subliniază unicitatea momentului – e vorba de cea mai dostoievskiană secvenţă a cărţii, ca şi de sugestia unei comunicări între cele două personaje la un nivel care transcende aparenţele perspectivei obştii, la nivelul unei empatii şi al unei înţelegeri profunde a caracterului celui bănuit, pe bazele căreia Persida intuieşte nevinovăţia acestuia. Din perspectiva lui Naţl – să observăm eficienţa stilului indirect liber, tehnică în care Slavici, conform părerii majorităţii exegeţilor, excelează – recurgerea la neobişnuitul apelativ – neobişnuit în sensul că nu-i mai fusese atribuit lui, lui *Naţl*, măcelarului – e o dovadă suficientă şi revelatoare („rămase cuprins de uimire şi uitându-se la ea ca la o ivire mai presus de fire”) a afecţiunii („o atât de curată iubire”) purtate de către Persida.

George Călinescu decupează acelaşi pasaj pentru a marca „însuşirea esenţială a lui Slavici”, aceea de „a analiza dragostea, de a fi un poet şi un critic al eroticei rurale”[20], iar pentru a-i sublinia valoarea în context, îl comentează astfel: „Aşadar dragostea e văzută ca un destin şi autorul, scutit de a o mai motiva, o descrie doar. Treapta cea mai de sus a ei este, faţă de un bărbat sfios şi fără voinţă, dezvăluirea femeii însăşi în care patima se amestecă cu mila maternă.”[21]

Un alt critic, Radu G. Ţeposu, remarcă valoarea antifrastică a numelui eroinei, totuşi, principale (Mara), şi o analizează astfel: „Slavici şi-a intitulat romanul destul de simplu, după numele precupeţei din Radna. Deşi în aparenţă numele nu sugerează nimic, în spatele acestui hipocoristic putem citi o adevărată legendă. In *Cartea lui Rut* se spune că soacra acesteia, pe care iniţial o chema Naomi (ceea ce în ebraică ar însemna bucurie), fu silită să părăsească Betleemul din pricina foametei care bântuia ţara şi să plece spre

[20] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, ediţie îngrijită de Al. Piru, Bucureşti, Ed. Albatros, 1982, p. 512.
[21] Ibidem, p. 513.

ţinutul Moabului. Rămasă văduvă şi fără cei doi fii, înstrăinată de ţară, Naomi se întoarce după zece ani cu una din nurorile ei, plină de amărăciune, deprimată, compătimindu-şi soarta. Intrigată de acest sfârşit, se spune că Naomi ar fi răspuns, într-un acces de exasperare, cu următoarele cuvinte : «Nu-mi mai ziceţi Naomi ; ziceţi-mi Mara, căci cel atotputernic m-a umplut de amărăciune». Din acea clipă preafericita Naomi deveni, din voinţa divină, nefericita Mara, adică cea plină de amărăciune. «Biografia» personajului slavician debutează cu soarta similară eroinei biblice: «A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuţii de ei, dar era tânără şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi noroc.» Personajul lui Slavici va avea însă un destin întors faţă de cel al lui Naomi, căci va deveni spre sfârşitul romanului o femeie aproape fericită, mulţumită de bunul mers al lucrurilor. Mara va încerca să refacă bunăstarea iniţială a Naomiei, şi simţul său practic la care se adaugă un orgoliu exacerbat al voinţei o va ajuta să devină în final cu adevărat fericită. După împăcarea Persidei cu Naţl, după toate tribulaţiile celor doi tineri, cea care trăieşte extazul împlinirii este Mara."[22] Alte comentarii sunt de prisos.

Arhanghelii (1914), al treilea roman, în ordine cronologică, al lui Ion Agârbiceanu, dar cel dintâi în ordine valorică, nu atrage atenţia printr-o onomastică particularizantă, ci mai degrabă prin dimensiunea ei „realistă", prin aceasta înţelegând acel gen de „inadecvare adecvată" care imită foarte bine situaţiile din realitate. Am putea spune că „discreţia" realistă e chiar mai accentuată aici decât în romanul lui Slavici, unde, totuşi, identificam nume mai plastice, mai accentuate expresiv, măcar din punct de vedere sonor şi măcar legate de personajele mai importante. Altfel spus, foarte rar în *Arhanghelii* apar sonorităţi „accentuate" ori, cu atât mai puţin, potriviri între semantismul numelui şi însuşirile personajului[23]. Pe de altă parte, această caracteristică are şi calitatea de a fi consonantă cu reproşata lipsă de stil a lui Agârbiceanu. George Călinescu este numai unul dintre cei care remarcă acest lucru, referindu-se la adecvarea fericită a stilului cu tema şi subiectul alese: „Stilul e

[22] Radu G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 26.
[23] În *Viaţa la ţară* şi în *Tănase Scatiu*, cele mai reuşite romane din ciclul Comăneştenilor, situaţia este identică (inclusiv sub aspectul tezismului – cu deosebirea că la Duiliu Zamfirescu centrală este teza care opune boierul bun, adică boierul „de viţă", falsului boier, arendaşului „ciocoi", parvenitului care îi jupoaie deopotrivă pe moşieri şi pe ţărani – ceea ce îl face pe Tănase Scatiu un descendent al stirpei lui Dinu Păturică).

potrivit materiei: fără coloare lexicală deosebită, curent şi din ce în ce mai îndemânatec. La Agârbiceanu discutarea problemelor morale formează ţinta nuvelei şi a romanului, şi dacă ceva merită aprobarea neşovăitoare, este tactul desăvârşit cu care acest prelat ştie să facă operă educativă, ocolind anosta predică. Teza morală e absorbită în fapte, obiectivată, şi singura atitudine pe care şi-o îngăduie autorul e de a face simpatică virtutea."[24] De aceea putem spune şi noi, parafrazând formula călinesciană, că numele proprii sunt fără culoare deosebită, „obiectivate", pe potriva stilului „cenuşiu", aticist.[25] Astfel, notarul pensionar, acţionar principal al minei „Arhanghelii", se numeşte Iosif Rodean, noul notar al Vălenilor se numeşte Coriolan Popescu, ţiganul lăutar e „Läiţă", cei trei „societari" la „Arhanghelii" – alături de acţionarul majoritar, Iosif Rodean –sunt primarul, Vasile Cornean, apoi Gheorghe Pruncul şi un anume „Ungurean" – nici acestuia din urmă, nici fiului său nu le aflăm numele mic, dar e greu de decis dacă acest fapt are vreo semnificaţie ori e un simplu „accident", o simplă scăpare a autorului. Bătrânul şi cam tâmpul avocat e „Gheorghe Poplăcean", doctorul poartă numele de Petru Stoica, pretendenţii la mâna Elenuţei, fiica mezină a lui Rodean, sunt „advocatul" Albescu şi tinerii Târnăveanu şi Voicu, surorile mai mari ale Elenuţei sunt Eugenia şi Octavia, mama sa, soţia lui Iosif Rodean, e doamna Marina, un alt doctor se numeşte Prinţu, diacul e un Gavril, birtaşul – Spiridon, soţia părăsită de primar e Salvina – iar cea de-a doua soţie este văduva Dochiţa –, o nevastă de „băieş" e leliţa Chiva, soţul ei se numeşte Gligoraş, fata cea mai mare a lui Iosif Rodean e Maria, iar ea şi cu soţul ei, doctorul de oraş Ilie Vraciu, aparţin „taberei" destul de puţin numerice a personajelor pozitive. Un alt pretendent la mâna Elenuţei este doctorul Pavel Crăciun, italianul pripăşit prin comuna Văleni este Paul Marino, evreul reprezentant al unei bogate şi obscure societăţi care cumpără mine este un anume Herşcu Haisovici, iar uşuratica actriţă unguroaică, profitoare de pe urma „universitarului" Ungurean, se numeşte Irmuşca.

Prin urmare, e destul de limpede faptul că numele acestea nu vor să comunice decât, ca în *Mara*, specificitatea etnică a personajelor şi, eventual,

---

[24] George Călinescu, op. cit., p. 636.

[25] În ceea ce priveşte realismul romanului de faţă, aşa cum au remarcat criticii dintru început, el nu e unul „pur", ci deformat într-o anumită măsură în direcţia tuşelor poporanist-naţionaliste, al unui „eticism" care, din fericire, nu e atât de accentuat încât să distrugă dominanta reprezentată de obiectivarea realistă. Tezismul e vizibil, dar nu devine supărător întrucât e reprezentat – de personaje, situaţii, deznodământ etc. – şi nu explicitat de către narator.

extracţia lor urbană sau rurală. Altfel, nici o potrivire semantică în numele „Pruncul" şi răutatea ce-l caracterizează pe purtătorul său (tovarăşul său de răzbunare, notarul Popescu, spune despre el că „e neîndurat ca un paianjen", iar naratorul nu uită să specifice sensul privirilor sau al gesturilor sale de om „din umbră" care vrea să se răzbune) ori între numele „Prinţu" şi calitatea umană sau aceea profesională (e doctor) a personajului. Foarte rar vreun nume poate fi bănuit de a purta semnificaţie sau vreo sugestie la adresa personajului; de pildă, „Vasile Murăşanu", prin sonoritatea românească a ambelor nume şi prin trimiterea la poetul şi patriotul Andrei Mureşanu poate că vrea să accentueze calităţile de aceeaşi natură ale personajului lui Agârbiceanu: calitatea de viitor tribun, de învăţător „al neamului", de om moral şi propovăduitor al „românismului". De asemenea, poate că diminutivizarea „Elenuţa" vrea să sublinieze feminitatea şi puritatea personajului complementar lui Vasile Murăşanu, iar „Rodean" ar putea fi „suspectat" de a purta semantismul substantivului comun „rod", deloc străin de bogăţia personajului cu pricina (deşi faptul sărăcirii sale cu urmări tragice ar contrazice o asemenea supoziţie). În rest, însă, persistă convenţia arbitrarietăţii legăturii dintre nume şi personaj, pe linia realismului pe care Agârbiceanu, cu toate mărcile naţionalismului şi eticismului său, nu îl părăseşte în acest roman. Iar faptul că oraşul cel mai apropiat de locul principal al acţiunii este numit „oraşul X" nu poate decât să accentueze iluzia realistă, pe linia convenţiei deja discutate la capitolul pionierilor romanului nostru.

III. Perioada interbelică

Majoritatea numelor din *Ion* (1920) şi *Răscoala* (1932) au o „tăietură" strict funcţională, trimiţând la etnie şi la nivelul social al personajului; înşiruirea lor ar fi fastidioasă. Dar ce ar fi de remarcat la Rebreanu, dincolo de faptul că, aidoma lui Slavici, „ilustrează" straturile sociale, profesionale şi etnice prin onomastică, aşa cum e şi firesc într-un roman realist – care, în cazul de faţă, vrea să „rezume" în cvasi-integralitatea sa lumea rurală a Transilvaniei începutului de secol XX[1] –, constă în, am putea spune,

[1] „Obiectul de studiu al lui Ion este viaţa socială a Ardealului care, deşi închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificaţie de la simplul vagabond până la candidatul de deputat şi la mediul administraţiei ungureşti cu o faună bogată în exemple variate." – Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii*

„rebrenizarea” acestei onomastici sub raportul acusticii. Asprimea, duritatea vocabulelor componente ale multora dintre nume, cenuşiul şi încărcătura lor de „plumb” reprezintă o perfectă confirmare pe acest plan a caracteristicilor scriiturii lui Rebreanu, semnalate de critici şi devenite deja locuri comune: stil anticalofil, „bolovănos”, tăios, frust, prozaic. Exemple, pretutindeni: Tancu, Butunoiu, Trifon, Hotnog, Moarcăş, Bulbuc, în *Ion*; Iuga, Baloleanu, Dumescu, Rotompan, Platamonu, Grancea, Mogoş, Talabă, Dulmanu, Guju, Răcaru, Strâmbu, Răgălie, în *Răscoala*. Descrierea făcută de Ov. S. Crohmălniceanu cuvintelor aspre pare a se potrivi, sub raportul intuiţiei efectelor fonice, şi unor astfel de nume precum cele înşirate mai sus: „Numeroase cuvinte aduc obscure reflexe repulsive în răsunetul lor onomatopeic: a molfăi, a cârcăli, a mocoşi, a făi, a răgăi, a lihăi ş.a.m.d.”[2]

Apoi, remarcăm intuiţia lui Rebreanu sub aspectul adecvării numelor, în general nu în mod ostentativ, adică semantic, precum în teatrul comic sau în unele dintre romanele postpaşoptiste, ci prin caracteristicile sonore de care aminteam sau pur şi simplu prin autenticitatea lor. Spre exemplu, „Ion” are calitatea de a sugera simplitatea generică a protagonistului, de a ilustra condiţia sa, în fond, de exponenţialitate[3]. Plecând de la alt context, acela al speculaţiei lui Niculae Gheran cu privire la probabila semnificaţie a numelui George, Mariana Istrate formulează, printr-o întrebare retorică, ideea valorii de universalitate pe care ar deţine-o (şi) numele Ion: „Nu cumva, prin opoziţia între *George* şi *Ion*, ca nume extrem de comune lumii satului, Rebreanu şi-a propus să sugereze universalitatea rural-românească a dramei evocate de roman?”[4] Lăsând deoparte faptul că George e varianta orăşenească a lui Gheorghe, sugestia se încadrează observaţiei deja făcute cu privire la valorile de simplitate şi tipicitate conotate de numele Ion. Pe de altă parte, lipseşte din

---

române contemporane, II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, p. 259; „Găsim în Ion prima înfăţişare completă a satului românesc, cu toate categoriile sociale, prezentate fără nici o tendinţă. Liviu Rebreanu a dat în Ion o sinteză a vieţii noastre rurale.” – Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 322.

[2] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ediţie revăzută, I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 262.

[3] „Dorinţa lui nu e un ideal, ci o lăcomie obscură, poate mai puternică decât a altora, dar la fel ca a tuturor. Orice ţăran voieşte zestre în pământ şi vite, o însurătoare dezinteresată fiind o adevărată înstrăinare de la legile de conservare a familiei rurale. Toţi flăcăii din sat sunt varietăţi de Ion. (s.n.)” – George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, ediţie îngrijită de Al. Piru, Bucureşti, Ed. Albatros, 1982, p. 732.

[4] Mariana Istrate, *Numele propriu în textul narativ*, Cluj, Ed. Napoca Star, 2000, p.53.

sugestia antroponimică miezul cvasi-patologic al caracterului, lipsa de scrupule, cinismul cu efecte, până la urmă, criminale (moartea Anei), căci, fără a idealiza imaginea ţăranului român, nici nu putem crede că în datele exponenţialităţii, tipicităţii acestuia intră constant cruzimi cu efecte atât de tragice. Evident, dat fiind contextul, care e acela al unei ficţiuni, fie ea şi realiste, deci având în faţă, în fond, o *reprezentare*, nu e cazul să căutăm în romanul *Ion* validitatea absolută a concepţiei asupra realităţii, ci gradul de realizare estetică şi coerenţa viziunii artistice – iar din acest punct de vedere numele protagonistului rămâne, în esenţă, potrivit[5]. O confirmă, în cu totul alt context, în mod indirect şi anticipativ, notele unui Ion Codru Drăguşanu, care la 1865 deja vedea în numele „Ion" o marcă a „prostimii" dar şi, pentru români în genere, un mod de a-şi determina negativ destinul; pornind de aici, propunea schimbarea „paradigmei" onomastice prin botezul cu nume celebre, de provenienţă istorică şi mitologică de tip greco-roman – pentru a obţine o influenţă pozitivă, nobilă asupra „naţiei" noastre: „De mii de ori am zis că e păcat să se pună românului tot numele de Ioane. Vezi că Ioane e văcariul, porcariul, argatul, tot potlogariul. Oare cum vei nobilita viaţa, cum vei deştepta emulaţiunea? Dacă pururea vei cultiva proza eredită de la străbunii cei decăzuţi şi nicicând nu vei lua zbor către regiunile mai înalte poetice, în etern vei rămânea Ioan! Deşteaptă-te române! Botează-ţi pre fiul tău Traian şi oare când cu mintea deşteptată va măsura calea lactată uranică, ce între români, poartă acest nume (Troianul). Pune-i numele păgânului erou Ahile şi călcâiul său te va apăra de urmele servilismului şi ale degradaţiunei. Caută purure nume istorice ilustrate prin virtuţi şi preconizate, ca să le popolarizezi între români, şi-ţi apromit că, cu încetul va fructifica formalitatea şi se va rădica viţa din noroi."[6]

Potrivit este numele „Belciug" pentru a „ilustra", printr-un soi de refractare semantică, ceva din firea preotului, („un inimic de lucruri mărunte al lui Herdelea", cum notează Călinescu), mohorala sa ranchiunoasă şi mai ales obtuzitatea sa. „Ghighi" sună sprinţar şi lipsit de gravitate, căci aparţine

[5] Apropo de simplitatea şi frusteţea personajului/numelui, vezi şi observaţia lui Lovinescu: „Sufletul său este, în realitate, unitar: simplu, frust şi masiv, el pare crescut din pământul iubit cu ferocitate; prin gesturi voluntare şi încăpăţânate, condiţia lui umilă se topeşte în imensitateea simbolică a unei creaţii chtonice." (Eugen Lovinescu, op. cit., p. 260.)

[6] Ion Codru Drăguşanu, *Peregrinul transilvan*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Romul Munteanu, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1956, p. 256.

mezinei nonconformiste a familiei[7], „Titu” e aproape de „Titus” (registru înalt), dar şi de „Titi” (registru inferior, în speţă infantil – vezi şi personajul omonim din *Enigma Otiliei*), deci e potrivit pentru un tânăr de 23 de ani, exaltat, naiv, dar în curs de maturizare şi plin de bune intenţii. Să subliniem încă o dată: nu e vorba de o permeabilitate semantică a numelui, ci, mai degrabă, de o rezonanţă cu o anumită doză de subtilitate, o „pliere” sonoră pe „calapodul” personajului; fără să putem spune întotdeauna de ce, simţim, intuim, în receptare, că aceste nume sunt adecvate.

În *Răscoala* arendaşul se numeşte fie Rogojinaru (origine la fel de umilă ca a celor pe care-i exploatează, slugărnicie faţă de boier), Buruiană (conotaţie evident negativă) sau Platamonu (e de origine greacă), deputatul e Gogu Ionescu (sună a gol şi a mascaradă demnă de lumea lui Mitică), ţăranul tânăr şi puternic este Petre Petre (sună simplu şi „neînduplecat” – probabil datorită repetiţiei), avocatul încă tânăr, cu un început de chelie, şiret, care mănâncă mult şi se vaită că băutura îl *balonează* (verbul „a balona” revine de câteva ori în descrierea acestui personaj) se numeşte Baloleanu; un gigolo, partenerul de dans al Nadinei, e Raul Brumaru (adecvată îmbinare pentru a sugera deteriorarea tradiţiei numelui de familie românesc – Brumaru – prin alăturarea cu numele Raul, denotând snobism, dorinţă de epatare), ţăranul „mic, cu glas ascuţit, cu faţa vioaie” este Leonte Orbişor (sunete purtând o undă de jovialitate, datorată probabil diminutivării), ţăranul „înalt, supt, cu faţa galbenă parc-ar fi fost bolnav de lingoare” e Melente Heruvimu (cum să nu asociezi acest nume cu plutirea celui ce-l poartă, undeva între cer şi pământ, nici între oameni, nici între heruvimi?), prefectul se cheamă Boerescu, iar primarul – Pravilă. Multe exemple de acest tip nu mai există, eventual pot fi adăugate câteva toponime relevante, dintre care unele se apropie mult de procedeul „copilăros”, cum îl denumea Ibrăileanu în celebrul său studiu despre

[7] Acelaşi Călinescu remarcă faptul că diferenţa dintre Ghighi şi sora sa mai mare, Laura, e doar de ordin onomastic; pe de altă parte, observă aceeaşi tipicitate la nivelul, de data asta, al personajelor feminine din familia Herdelea: „Apoi când Aurel se dovedeşte nepăsător, îmboldită de părinţi, se căsătoreşte cu George şi cade acum în faza dragostei orgolioase de soţ. Acum Laura se dezinteresează de părinţi şi ca şi Persida începe să reconstruiască la alt moment din secol tipul mamei. O fată cu suflet individual ar fi rămas rănită de întâia dragoste, sau oricum modificată. Laura însă nu e o fată, ci fata de toate zilele. Ipostazele ei sunt repetate întocmai de Ghighi, fără altă deosebire decât nominală.” (G. Călinescu, ibidem.) Crohmălniceanu se raliază ideii ciclicităţii, a duplicării/perpetuării tipologice reprezentate de repetarea de către Ghighi a comportamentului Laurei ori de către Ion a comportamentului socrului său – cf. Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984, p. 67.

Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale, procedeu remarcat şi Şerban Cioculescu, dar în legătură cu toponimele din *Ciocoii vechi şi noi*[8]: satele se numesc Bârlogu şi Găujani, moşiile – Amara, Vaideei, Lespezi, Babaroaga.

În acelaşi timp, numele proprii pot deveni sprijinul unei noi perspective de lectură – ca în cazul romanului *Ion*, unde Elisabeta Lăsconi descoperă, „printre rânduri", mitul... omorâtorului de dragoni. În micro-studiul „Ion sau fiara din abis"[9] se face demonstraţia spectaculoasă dar pertinentă a posibilităţii unei lecturi mito-critice potrivit căreia Ion ar reprezenta balaurul iar George – eroul care îl răpune. Inedita grilă de receptare are la bază două serii de elemente ale textului, fiecare dintre acestea căpătând unitate în noua lumină: e vorba despre seria notelor descriptive, respectiv aceea a datelor portretistice, la nivelul cărora numele proprii au un rol surprinzător de important. Pe de o parte ar trebui să *revedem* toate acele imagini şi precizări cu privire la „satul fără Dumnezeu", învrăjbit şi preocupat de pământ mai mult decât de cele creştineşti, satul care ne întâmpină, în marginea „din *stânga*" cu „o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu faţa spălăcită de ploi şi cu o cununiţă de flori veştede agăţată la picioare", cu o petrecere încheiată prin bătaie ş.a.m.d. – respectiv, cu privire la satul care, după moartea lui Ion Pop al Glanetaşului, se va linişti, şi va căpăta în sfârşit noua biserică, mai solidă, aceea de piatră, ce-şi înalţă turnul deasupra aşezării, satul în marginea căruia Hristostul de tinichea are acum „faţa poleită de o rază întârziată" şi pare a-i mângâia pe soţii Herdelea. Pe de altă parte, ar fi necesar să urmărim profilul profund negativ al preotului Belciug, despre care o babă spune „Mai rar popă ca aesta... În loc să împace oamenii, îi învrăjbeşte...", apoi acela al lui Vasile Baciu, al doilea ucigaş moral al Anei, dar în primul rând acela al lui Ion, cel care încalcă toate cele zece porunci şi este descris ca o fiară dependentă de chtonic, ca o fiinţă dominată de instinctualitate şi iraţionalitate, aşa cum o dovedeşte Elisabeta Lăsconi: „În alte contexte Ion este asociat în mod explicit cu balaurul, fie prin comparaţii, fie prin aluzii teratologice. (...) Adevărata forţă sauriană a lui Ion ieşise la iveală mai înainte, în mod explicit, când Ana ameninţă că se omoară: «Da' omoară-te dracului că poate aşa am să scap de

[8] Cf. Şerban Cioculescu, *Prozatori români*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977, p. 103.

[9] Cf. Elisabeta Lăsconi, „Ion sau fiara din abis", în „Adevărul literar şi artistic", anul XI, nr. 607, 5 martie 2002, p. 6 – 7.

tine! mormăi apoi nepăsător, scoţând pe gură şi pe nas fuioare albe de aburi, *ca un balaur întărâtat*» (s.n.) – dar şi în multcomentata scenă a sărutării pământului. Nu numai plăcerea cvasierotică sau volupatea thanatică îl stăpânesc pe Ion ci şi altceva, regăsirea naturii telurice din care s-a desprins, pe care o biruie şi la care se întoarce ca să capete noi puteri."[10]

Aluziile din descripţii (gen: „coperişul de paie [al casei lui Ion] parcă e un cap de balaur"), sugestiile referitoare la starea comunităţii rurale din Pripas, dar mai ales galeria de personaje – construită aproape maniheic – îşi găsesc în numele proprii nişte nuclee de semnificaţie ce întregesc tabloul. Cu referire la figura preotului, Elisabeta Lăsconi notează: „Scriitorul a dat o configuraţie neobişnuită acestui personaj, anunţată chiar din numele ce desemnează o verigă de metal de care se prinde un lacăt, un lanţ. Ce sugerează atunci numele preotului, dacă nu tentativa de a înlănţui, a închide, în sens propriu, şi de a-i manipula şi folosi pe ceilalţi, în sens figurat? Faptele preotului confirmă din plin cele două sugestii. (...) Termenii folosiţi de cei din familia Herdelea îi pun lui Belciug o pecete, condensată în formularea învăţătorului: «Popă-i ăsta?... Ăsta-i porc, nu popă! Şi încă porc de câine!...». Legătura dinte nume şi persoană iese la iveală, căci în gospodăria ţărănească din Ardeal belciugul se pune în râtul porcilor ca să-i împiedice să scurme. Iată aşadar suprema degradare a funcţiei de preot; înjosirea prin scotocirea şi cercetarea pământului. Preotul Belciug apare şi el înlănţuit de pământ..."[11] În acelaşi timp, prezenţa unui nume propriu precum George, care în varianta rurală Gheorghe îl desemnează, cum bine se ştie, pe sfântul omorâtor de dragoni, confirmă statutul mitic al personajului care poartă acest nume în romanul lui Rebreanu. Chiar şi toponimul Pripas are valenţe simbolice, dat fiind că trimite la satul „fără Dumnezeu" în care Ion poate să îşi atingă scopurile pe căile cele mai urâte cu putinţă. După cum se vede, legitimitatea perspectivei mito-critice vine şi din semnificaţiile numelor proprii. Cât priveşte cheia de lectură în sine, se poate spune că ea fusese într-un fel deja intuită, dacă trecem în revistă câteva dintre observaţiile unora dintre cei mai importanţi critici cu privire la *Ion*: Călinescu consemnează „predispoziţiile alegorice ale autorului", care „se strevăd în titlurile de manifest (*Glasul pământului*, *Glasul iubirii*) şi-n

[10] Ibidem, p. 7.
[11] Ibidem, p. 6.

dedicarea ciudată, de gust îndoielnic, a cărţii, «celor mulţi şi umili».”[12]; de asemenea vede în Ion instinctualitatea oarbă, blamabilă din unghi moral. Lovinescu se referă la dimensiunea simbolică a eroului (vezi supra, nota 5). Nicolae Manolescu adaugă şi el o tuşă la perspectiva deschisă (cu o nuanţă: Ion devine *bruta ingenuă*): „Această fiinţă simplă, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă faţă-n faţă nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogăţească, ci cu un pământ-stihie primară la fel de viu ca şi omul, având parcă în măruntaiele lui o uriaşă *anima*. (...) Nivelul conflictului fiind acela natural-biologic, omul psihologic sau moral nu au ce căuta aici. A vedea în Ion viclenia ambiţioasă (un «erou stendhalian, spune E. Lovinescu, în limitele ideaţiei lui obscure şi reduse») sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greşit, căci implică un criteriu moral. Ion trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e aşa zicând bruta ingenuă.”[13] O altă remarcă, aparţinând lui Mircea Muthu, vine să completeze părerile menţionate şi să certifice, încă o dată, chiar dacă nu în mod direct, posibilitatea noii lecturi: „*prototipurile* lui Rebreanu aparţin, în mod aproape egal, veacului nostru dar şi orizontului arhaic.”[14] Iar Radu G. Ţeposu îşi pune şi el, încă o dată, întrebarea referitoare la „raportul dintre tipicitatea personajului, ca reprezentant al individualităţii umane, şi generalitatea lui, ca expresie a comunităţii rurale. Altfel spus, în ce măsură Ion este o proiecţie a psihologiei umane, văzută în cadrele ei reductive, deci abisale, şi în ce măsură reflectă o mentalitate socială, explicabilă istoriceşte.”[15] pentru ca, doar câteva pagini mai încolo să conchidă: „Realismul prozatorului e unul de factură simbolică, fiindcă realitatea e văzută în latura ei reprezentativă: viziunea se bazează pe privirea selectivă. Ambiguitatea aceasta între real şi simbolic o comunică cel mai pregnant Ion, prin dualitatea idealului său. Triumful în planul real îi provoacă, am văzut, o trăire în imaginar a absenţei, după cum izbânda simbolică îi creează sentimentul unei frustrăi materiale. Mişcarea obsesională a eroului creează o tensiune care se traduce epic tocmai prin acea alternanţă între observaţie şi simbolizare. Ion însuşi este simbolic în

[12] George Călinescu, op. cit., p. 733.
[13] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 148 – 149.
[14] Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1993, p. 66.
[15] Radu G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 46.

specificitate şi realist în generalitate. Senzualitatea sa posesivă este reflexul conflictului dintre realismul trăirii şi idealismul obsesiei.”[16]

Bologa, Klapka, Gross, Boteanu, Karg, din *Pădurea spânzuraţilor* (1922) au, între alte nume „fireşti” precum Ilona Vidor, Marta Domşa, Constantin, Mayer (doctorul evreu) ş.a., aceeaşi sonoritate dură sesizată şi în cazul a numeroase nume din *Ion* şi *Răscoala*, ceea ce denotă consecvenţă şi unitate stilistică. Diferenţa faţă de romanele pe temă rurală apare în cazul, excepţional, al unui nume transparent, direct caracterizator: Apostol. „Apostol” devine elocvent emblematic („numele e simbolic”, notează şi Al. Piru[17]) prin relevarea anumitor amănunte biografice ale personajului, legate de educaţia lui într-un spirit de exaltare religioasă: „Apostol s-a născut tocmai în zilele când tatăl său aştepta, la Cluj, condamnarea. Până să se întoarcă Bologa din temniţă, copilul a deschis ochii asupra lumii, îmbrăţişat de o dragoste maternă idolatră. Lipsită de iubire, tânăra d-nă Bologa şi-a găsit în copil o ţintă în viaţă. Sufletul ei plin de credinţă în Dumnezeu a avut chiar momente de îndoială: oare nu-şi iubeşte odrasla mai mult decât pe Atotputernicul? Ca să-şi împace conştiinţa, şi-a dat mare osteneală să sădească în inima micului Apostol adorarea Domnului. Astfel, întâile amintiri ale copilului au fost stăpânite de un Dumnezeu bun, blând şi iertător care, în schimbul rugăciunilor de toate zilele, dăruieşte oamenilor bucurii pe pământ şi veşnică fericire în cer.” Descrierea momentului din copilărie când, în biserică fiind, Apostol are viziunea lui Dumnezeu nu poate face abstracţie de semantismul numelui pe care protagonistul îl poartă. Semnificativ pentru intenţia exprimării curat tranzitive a autorului, „Apostol” nu e numele de familie al eroului, ci numele de botez, primit, evident, înainte de revelaţia din lăcaşul de cult; o explicaţie internă, la nivelul imaginarului cărţii, există, fără îndoială – e vorba de habotnicia mamei lui Apostol – dar coincidenţa cu crizele mistice ale purtătorului acestui nume îi dau caracter premonitoriu acestui botez, ceea ce destramă, într-o anumită măsură, convenţia realistă a romanului; fără îndoială, se mai poate da o justificare de tip realist alegerii făcute de mamă, şi anume pe linia credinţei străvechi potrivit căreia numele va crea destinul celui numit; totuşi, coincidenţa e prea vădită pentru a nu vedea aici, de fapt, o intenţie expresă a autorului, iar nu un

[16] Ibidem, p. 54.
[17] Al. Piru, *Permanenţe româneşti*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 226.

simplu efect intenţional al textului. După o perioadă de „rătăcire”, de pierdere a conştiinţei sale religioase, Bologa îşi va redobândi credinţa într-un „Dumnezeu al iubirii”, iar moartea lui capătă, într-un fel, valoarea unui gest apostolic propagând, dincolo de textul operei, ideea sacrificiului în numele iubirii aproapelui, indiferent de naţionalitate sau etnie.

Căutarea unor nume cu sonorităţi deosebite se verifică, de pildă, şi în *Gorila* (1938), unde „intenţia autorului, deductibilă din prezenţa în roman a lui Titu Herdelea, ar fi fost de a completa cronica evenimentelor reflectate în *Ion* şi *Răscoala*, împreună cu care *Gorila* urma să alcătuiască o trilogie.”[18] În ultimul volum al ipoteticei trilogii, un industriaş ardelean antisemit se numeşte Octavian Utalea, fostul primar al capitalei se numeşte Drugeanu, un ministru (personaj important în roman) – Belcineanu, iar fiica unui anume profesor Cumpănaşu, Cintia. Numele Cumpănaşu e dintre acelea, mai rare, cu sens limpede şi confirmat, dat fiind că profesorul latinist e un bărbat *cumpătat*, ardelean din satul lui Cloşca, cu studii la Blaj şi Budapesta ca bursier al Mitropoliei, „devenit un burghez cuminte, conştiincios, împlinindu-şi corect datoria, înfricoşat de orice neprevăzut, biruitor prin meticulozitate în lupta cu grijile vieţii. A avut patru copii, la intervale raţionale.”; ca latinist, ni se precizează, şi-a botezat fata astfel în semn de omagiu pentru poetul Properţiu etc.

În cazul acestui roman, spre deosebire de cele deja explorate, se întâmplă că uneori sonoritatea numelui nu se potriveşte personajului[19]. Astfel, despre Anton Drugeanu, fostul primar, aflăm că e „o figură blândă, rotundă, inofensivă”, „bonom şi vorbăreţ”, astfel că numele cu „acustică” tare nu poate fi perceput ca „natural” – ceea ce, totuşi, ar putea avea măcar calitatea de a sublinia caracterul realist al romanului, căci „defazarea” nume – personaj reflectă o situaţie comună în realitate. În aceeaşi ordine de idei, referitoare la

[18] Ibidem, p. 246.

[19] Călinescu extinde judecata aceasta la toată galeria personajelor, pe temeiul sonorităţii regionale şi rurale, adăugând şi defectul inadecvării onomastice la toate celelalte scăderi ale cărţii: „Când nu mai poate aduna pe eroi, romancierul le face istoricul sau îi pune să peroreze, adăogând şi această împrejurare supărătoare de a da grai ardelenesc eroilor de dincoace. Bizareria numelor este un indiciu al lipsei de observaţie. Câtă vreme suntem în mediu ardelenesc numele sunt fireşti, în romanele orăşeneşti ele supără urechile. Un general se cheamă Dadarlat (după un nume comun în Ardeal : Dadârlat). Belcineanu, Spulbereanu, Tolontan, Rotaru, Cumpănaşu, Dolinescu, Drugeanu sunt nume sau rău inventate sau nepotrivit ardeleneşti. Psihologia măruntă a personagiilor de oraş e arbitrară şi simplistă.” – George Călinescu, op. cit., p. 737.

sfera dimensiunii realist-mimetice, trebuie remarcat faptul că apar în acelaşi roman două nume identice: doctorul Ionescu, şeful unui partid neînsemnat care serveşte drept substitut într-un moment de criză guvernamentală – personaj care nu apare niciodată „în scenă”, nu este descris ş.a.m.d. –, respectiv studentul Ionescu A. Ion, „frate de cruce”, adică, deducem noi, legionar, cel care îl va ucide pe Pahonţu – personajul principal al poveştii şi cel de care se leagă şi anumite precizări de natură onomastică. De pildă, la un moment dat omul de afaceri Utalea îl „cântăreşte” pe protagonist după... nume: „Utalea, ca toţi oamenii de afaceri, cultiva din instinct presa. Se uită la Pahonţu lung, examindându-l cu interes şi, după o mică tăcere, în vreme ce ceilalţi surâdeau amical, zise tatonând parcă:

– Numele mi-e cunoscut... Am citit, îmi amintesc, ceva interesant semnat Pahonţu. N-aş putea preciza nici unde, nici când, nici măcar ce, dar numele m-a frapat. Mi s-a părut un nume ciudat, oarecum predestinat...”

Destinul spectaculos şi tragic al celui astfel „analizat” (după criterii care ţin de mentalitatea populară, cum se vede) se va confirma, transformându-l pe Utalea într-un soi de „onomant”, dacă s-ar putea spune aşa.

Într-un alt punct al naraţiunii, se face precizarea: „Fusese om harnic Vasile Popescu, săritor, îndrăzneţ, dezgheţat. Singurul băiat, Toma, cu el semăna mai mult. A încercat de toate: de aceea a rămas cu porecla Pahonţu.” Avem deci consemnat şi botezul de maturitate al lui Toma Popescu-Pahonţu, adică o explicaţie cu privire la modul în care protagonistul şi-a căpătat porecla. Dat fiind contextul laudativ, nu sensul popular al termenului ca *adjectiv* (conform DEX-ului, acela de „epitet depreciativ pentru o persoană grosolană, necioplită sau murdară”) poate fi luat în seamă, ci sensul său ca substantiv („soldat cărăuş din armata rusă”), care are calitatea de a nu contrazice contextul prin valoarea sa figurată, Pahonţu trimiţând, aici, explicit la ideea de hărnicie (altfel am fi nevoiţi să conchidem că Rebreanu a avut o scăpare – lucru deloc imposibil, dar, dată fiind acribia sa, mai greu de admis, vezi listele de nume din jurnal, fişele caracterologice din care nu lipsesc căutările onomastice ş.a.). Prin urmare, semantismul numelui confirmă asemănarea cu Rastignac pe temeiul arivismului său politic[20] şi îndreptăţeşte încă o dată

[20] Cf. Al. Piru, op. cit., p. 247.

observaţia lui Ion Negoiţescu, după care Pahonţu poate fi văzut, mutatis mutandis, drept „un Ion care a învăţat carte şi care s-a născut în Muntenia”[21].

Valeriu Cristea îi găseşte însă şi celuilalt sens al lui *pahonţ* (necioplit, bădăran etc.) o motivare, dependentă de un alt context. Combătând părerea potrivit căreia *Gorila* este cel mai prost roman al lui Rebreanu şi referindu-se la observaţiile celui ce a fundat respectiva opinie, şi anume George Călinescu, Valeriu Cristea se leagă de ironia adresată de criticul interbelic personajului Virginia (soţia lui Pahonţu), care n-ar avea altceva de făcut decât să reitereze, goală, scena autoadmiraţiei în oglindă a cărei protagonistă fusese Nadina din *Răscoala*; comentând circumstanţele în care Virginia este surprinsă de propriul soţ, Valeriu Cristea descoperă şi o a doua semnificaţie a termenului din titlu, a *gorilei*: nu doar aceea de politică, ci şi de bestialitate sexuală: „Scena la care se referă criticul nu este însă gratuită; surprinsă de bărbatul ei, care intrase fără a bate la uşă, femeia se sperie inexplicabil de tare, *ca de un străin*; «spaima (ei) stranie», ce stăruie multă vreme în suflet «ca un pumnal», este efectul inconştient al faptului că ea intuise deja *înstrăinarea* omului iubit. Virginia se sperie de parcă ar fi văzut în camera ei o... gorilă. Ceea ce şi este întotdeauna un bărbat care se apropie de o femeie fără dragoste. Ceea ce şi era de pe atunci, faţă de soţia lui, Pahonţu (în grai popular, cu sens peiorativ *pahonţ* înseamnă necioplit, bădăran, murdar), în sufletul său deja «soţul» Cristianei încă necucerite. Pe lângă ceea ce simbolizează în planul politic al cărţii (politicianismul burghez şi extremismul de dreapta), «gorila» din titlul romanului poate reprezenta şi un simbol erotic, al instinctului sexual bestializat prin dezastrul instituţiei sociale, al cadrului umanizant: căsnicia, familia. Că poate fi aşa ne-o sugerează şi faptul că în acest sens *simbolul gorilei* reapare chiar în ajunul despărţirii soţilor Pahonţu, în seara sărbătorească şi nespus de tristă de Crăciun (ultimul lor Crăciun!), sub forma lui moş Crăciun însuşi, «*o matahală*» ce înfricoşează nu numai pe copii, ci şi pe Virginia.”[22]

Ciclul *Hallipilor*, considerat, prin primele trei segmente ale sale, cea mai realizată parte a operei Hortensiei Papadat-Bengescu, nu e lipsit de interes nici din punctul de vedere al onomasticii. Interesul, însă, nu vine din capacitatea

[21] Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1991, p. 215.
[22] Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 35.

numelor de a caracteriza personajele, căci suntem departe de căutarea teatrală, explicită a unei antroponimii care să trimită direct la „esenţa” actanţilor, dat fiind faptul că în perimetrul unei proze cu dominantă psihologistă, adică al unei proze care caută autenticitatea, numele care decodează „ostentativ” interioritatea ar apărea ca false, „artistice”, căutat-expresive; cu alte cuvinte, ar căpăta o tentă ne-realistă, ceea ce ar contrasta neplăcut cu prezumata convenţie autenticistă, „realist-psihologică”. Ca şi la Camil Petrescu, Anton Holban ş.a., adoptarea acestei convenţii implică utilizarea unei onomastici cvasi-realiste, adică „arbitrare” în raport cu datele personajelor. Aceasta presupune nume fără semantism „vizibil”, precum Petrescu, Drăgănescu, Gramatula, Elena, Walter, Marcian ş.a. Însă numele din ciclul arhicunoscut – *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1933), *Rădăcini* (1938) – , deşi nu au, de regulă, semantismul la vedere, se definesc, totuşi, printr-o particularitate: muzicalitatea. De altfel, exegeţii par de acord în ideea unei doze de muzicalitate a stilului scriitoarei. Astfel, Tudor Vianu vorbeşte de o „stilizare muzicală” a frazei, care, credem noi, confirmă ideea căutărilor, fie şi inconştiente, în direcţia unor efecte eufonice.[23] Totodată, Călinescu vorbeşte despre estetismul latent al al acestei proze, or muzicalitatea numelor proprii poate fi considerată un semn al acestei dimensiuni: „Opera d-nei P. B. se urzeşte pe un *fond de estetism* (s.n., M.I.) care, printr-o uşoară necumpătare, poate părea uneori pueril. E peste tot o grijă de a compune interiorurile, *de a le armoniza pe o singură notă sufletească* (s.n.), de a ridica utilul la înălţimea unei impresii unice *de sunet* (s.n.) sau culoare.”[24]

Închipuindu-ne că deschidem un onomasticon al celor trei opere majore, vom avea surpriza să citim nu un text, ci o partitură muzicală: Mini, Nory, Rim, Lina, Elena, Lenora, Mika-Lé, Hallipa, Aimée, Lică, Sia, Eliza, Norica, Hilda, Minetta, Ghighi, Maria. Este evidentă preferinţa pentru sonoritatea „ascuţită”, înaltă, dată în mod special de frecvenţa lui „i” şi a lui „e”. Chiar lipsită de o simbolistică fonică sau de sensuri subsidiare, onomastica acestor romane compune o atmosferă, o aură sonoră de factură mai puţin obişnuită, care contribuie neîndoielnic la particularizarea stilistică a scriiturii Hortensiei

---

[23] Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Ed. Minerva, Seria „Patrimoniu”, 1981, p. 300.

[24] George Călinescu, *Ulysse*, Bucureşti, E. P. L., 1967, p. 128.

Papadat-Bengescu. Sonorităţile cvasi-estete ale onomasticii scriitoarei pot fi considerate ca aparţinând clasei acelor „expresii preţioase" detectate de Vianu în *Arta prozatorilor români* şi conotate ca scăderi ale stilului; ideea revine, mai târziu, şi la Florin Mihăilescu, dar lipsită de conotaţia negativă: „A creat totuşi un mod de expresie original, identificabil destul de uşor prin complexitate şi intelectualitate ca şi al lui Camil Petrescu sau G. Călinescu, dar distinct de al acestora print-ro anume vagă preţiozitate ori printr-un protocol abia disimulat (...). Într-un cuvânt, am zice chiar că autoarea *Concertului din muzică de Bach*, dar şi a *Rădăcinilor*, nu scrie îndeobşte cu naturaleţe, ci mai degrabă cu o relativă artificialitate elegantă şi revelatoare, în care, printr-un paradox prea fericit, se rânduiesc cele mai autentice valori ale originalităţii ei stilistice."[25] Acelaşi critic, în contextul definirii stilului scriiturii Hallipilor, considerat de maturitate, drept un stil „mai sever, mai supravegheat" din care au fost eliminate „în totalitate, consecinţă a procesului de deliricizare, procedeele retorice, în beneficiul ironiei şi insinuaţiei intelectuale", notează că „textul păstrează încă numeroase urme ale atitudinii autoarei, precum şi modalităţi expresive cu caracter conotativ, supuse însă unui atent control în spiritul caracteristic al echilibrului marii arte" şi dă drept exemplu de intervenţie auctorială recursul la o formulă simili-homerică, aceea prin care numelui propriu i se ataşează un atribut definitoriu pentru personaj: „Hortensia Papadat-Bengescu anexează adesea personajelor câte un atribut definitoriu cam schematic : Lică Trubadurul, «buna» Lina, «ţânţaru» sau «lăcusta» de Mika Le, Ada «făinăreasa», «gaşperiţa», Nory «feminista» etc. etc."[26]

Dincolo de acustica dată în mod special de vocala „ascuţită" *i*, ori de recurenţa consoanelor lichide *l* şi *r*, frecvenţa numelor scurte (vezi şi Gert, Greg, Ada, Lia şi celelalte, deja amintite), care sunt, cel mai adesea, hipocoristice, denotă coerenţa mijloacelor narative specifice unei proze *ionice* (din perspectiva terminologică şi tipologică a lui Nicolae Manolescu), în care colportajul şi personajele-reflector concurează naratorul de persoana a treia – care nici acesta nu e unul impersonal, ca în romanul realist-sociologic, doric, ci împrumută tonul şi perspectiva mixte ale stilului indirect liber, dat fiind că

[25] Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975, p. 191-192.
[26] Ibidem, p. 186 – 187.

niciodată această voce nu poate fi atribuită exclusiv unui povestitor aflat deasupra lumii şi evenimentelor, ci unei instanţe care coboară la nivelul personajelor şi le împrumută unghiul de vedere, limbajul, idiosincraziile etc. Ceea ce vreau să spun e că desemnarea prin hipocoristice sau prin porecle, deşi pare a aparţine autorului implicit, este de fapt îndatorată subiectivităţii perspectivelor personajelor-reflector şi a perspectivei generale a membrilor societăţii din care cei numiţi fac parte sau vor să facă parte. Iată câteva exemple de hipocoristice: Lenora, care provine din Eleonora; Nory, de la *Nori*ca (şi care pare a veni mai de departe, de la Elena/Eleonora, trecând prin faza Lenora); Lică de la Vasile, Vasi*lică*; Sia, de la Anasta*sia* etc. Şi câteva porecle: Mika-Lé, ce pare a veni de la „Mica Le(nora)”[27] – deci exotismul e fals şi se datorează transcrierii grafice şi abrevierii; Trubadurul, dat de „gura lumii” craiului dezinvolt Vasile Petrescu, devenit „Lică Trubadurul” (... şi chiar domnul „Basile Petresco” pentru Vardali, „fruntaş al unei fracţiuni conservatoare flotante cu veleităţi de modernizare şi refacere” – mod de a sugera snobismul politicianistului); Prinţul, poreclă care nu poate ascunde originea socială umilă a „italianului” Maxenţiu, „signor Maxenţiu de la Plăiesele”, cum spune ironic Nory, ş.a.

Totodată, hipocoristicele, ca şi precumpănirea în utilizare a numelui de botez, a numelui „mic” (Paul, Doru, Mini, Lenora, Elena ş.a.m.d.), par a sugera familiaritate cu „adresantul” sau cu obiectul colportajului; numele de familie e folosit aproape exclusiv pentru desemnarea acelor personaje care sunt, moralmente sau artistic, superioare: Marcian, Walter, Drăgănescu. Sora mai mare a lui Drăgănescu, Tana, e singura care îi spune acestuia pe numele mic, Ghiţă, în semn de familiaritate, bineînţeles: „Numele ăsta, pe care nimeni nu i-l mai spunea, îi schimba parcă drumul ideilor, teama de Walter, de Aimee, de lume. Pentru toţi aceia, el era Iorgu sau George, nu era Ghiţă din Apolodor.” – De altfel e singurul loc din trilogie în care lui Drăgănescu i se pomeneşte numele de botez, ceea ce întăreşte ipoteza mea. Lenorei îi e imposibil să pronunţe numele mic al soţului: „Cu cât treceau zilele, cu atât Lenora era mai stânjenită. Chema pe bărbatul ei cu un glas scăzut: «Walter» - ea care altădată alintase cu tot felul de diminutive pe locotenent şi pe moşierul Hallipa.

[27] Un personaj sugerează o origine livrescă a poreclei, ceea ce ar transforma-o în pseudonim, dar fără a exclude, credem noi, varianta originii „populare”: „- E lăuza! Foarte tânără ! Se pare că e fata unui oarecare moşier Hallipa, dar aici e sub pseudonim. (...) – Hallipa?... Ce pseudonim ? –Japonez ! Din Loti ! Mika-Lé!... Domnişoara Mika-Lé!”

Doctorul Walter avea ca fiecare un nume de botez, îl chema Marcel; nimeni însă nu mai pronunţase acel nume din timpul depărtat al copilăriei şi lui însuşi i s-ar fi părut străin. Salema îi spunea tot Walter, pe vremuri, cu glasul ei gutural şi stăpânitor. Acel «Walter» decolorat acum pe buzele Lenorei se adapta bine neutralităţii noului menaj.” Ovid S. Crohmălniceanu identifică posibila cauză – ar fi vorba de una dintre manifestările nevrotice ale Lenorei: „În *Drumul ascuns*, ca soţie a doctorului Walter, o regăsim pe eroină vindecată de crizele anterioare. Dar comportările ei, aparent normale, vădesc limpede că nevroza n-a dispărut deloc. Din fiinţa dominantă şi sentimental acaparatoare care a fost, Lenora s-a transformat într-o sclavă tăcută. Femeia, obositoare înainte prin asiduitatea sa amoroasă, are acum o purtare extrem de rezervată. Ea, care-şi alintase foştii consorţi cu tot felul de diminutive, nu îndrăzneşte să-i spună actualului soţ nici măcar pe numele mic, Marcel.”[28]

Nu lipsesc nici criptonimele: „marele mamoş” C., „maestrul baroului” A., fost soţ al lui Mini, portretistul P, profesorul G. Totodată, sonoritatea stranie a numelor prescurtate sau având ca sursă mentalitatea cosmopolită şi snoabă a acestei lumi în degringoladă, e prelungită şi în alte nume, nu mai puţin interesante: Ipolit Persu (tatăl surorilor Cora şi Minetta), Pejan (doctor), Vrana (asistent), Leonescu (laborantă), Tana (sora văduvă şi mai vârstnică a lui Drăgănescu) ş.a.

Într-o lume a falsei aristocraţii, a arivştilor, a mezalianţelor şi a compromisurilor, într-o lume obsedată de ascensiunea materială şi socială şi marcată, astfel, de combinaţii mai mult sau mai puţin extravagante şi „împotriva firii” (căsătorii între aristocraţi scăpătaţi şi îmbogăţiţi cu origine umilă, arivişti ş.a.m.d.), combinaţia unor nume de sursă diferită pare a trăda tocmai aceste metamorfoze şi stridenţe: Adolf Bunescu (nume german şi nume românesc), Lenora Hallipa (românesc şi grecesc), Ada Maxenţiu (românesc şi italian), mister Whip, jocheul-şef al cailor Adei Razu („neamţul cu nume de englez”, cum ni se precizează), vărul lui Maxenţiu, Victor Marcian (românesc şi italian, cel din urmă impresionând, după cum aflăm, prin sonoritate, snobii din cercul invitaţilor Elenei), Coca Aimée (românesc şi franţuzesc). Totodată, eterogenitatea sonoră, dată de sursele extrem de diferite ale numelor,

[28] Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984, p. 102.

subliniază „coloritul cosmopolit al lumii descrise de autoare”[29]. Atât Călinescu, cât şi Crohmălniceanu fac liste de nume cărora le ataşează explicaţii referitoare la rolul lor de precizare a provenienţei etnice sau sociale a purtătorilor: Rim e catolic şi fiu de sas, originea germană a lui Walter e trădată chiar de nume, „Salema” pare foarte potrivit pentru „o fiică problematică a Levantului armeano-ebraic”, „Hallipa” trimite la originea greacă a lui Doru ş.a.m.d.

Despre onomastica personajelor din *Craii de Curtea-Veche* (1929) s-a scris deja esenţialul. Indiferent de perspectiva aleasă (roman de moravuri – după George Călinescu; esoteric – după Vasile Lovinescu; decadent, având în centru figura dandy-ului – după Vladimir Streinu, Ovidiu Cotruş, Marian Papahagi, Al. George şi alţii), numele îşi păstrează rolul central în definirea portretelor sau în identificarea sensurilor cărţii.

Pe de o parte, obsesia iniţialei „P” a fost observată şi interpretată cu asupra de măsură de Vasile Lovinescu[30] în contextul unei decriptări esoterice extrem de spectaculoase, dar sofisticate (până la a deveni stufoasă) şi speculative. „P” vine, între altele , de la „putere” (power, pouvoir etc.), „p” este simbolul spadei şi-al cheii; cele patru „chei” de lectură a lumii (simbolizate de Pantazi, Paşadia, Pirgu, Pena) pot alcătui grafic, prin „p”-ul iniţial, zvastica clavigeră – emblemă a acţiunii (principiului) asupra lumii, pentru că semnifică Polul, punctul în jurul căruia se învârteşte lumea, deci punctul de reîntâlnire a forţelor lumii. Crohmălniceanu, pornind din acelaşi punct, îşi exprimă rezerve: „Romanul lasă o poartă deschisă până şi interpretărilor ocultiste. În *Craii de Curtea-Veche*, numele celor mai multe personaje încep cu litera P: Paşadia, Pantazi, Pirgu, Pena, Poponel, Păuna, Pepi, Proţăpeasca, Pulcheria, Papura Jilava etc. Curios e însă că, în ciuda evidentelor precauţii pe care autorul şi le ia, lectura operei sale lasă o senzaţie surdă de mistificare. Citirea şi recitirea *Crailor* naşte până la urmă îndoieli dacă Mateiu are cu adevărat instinctul de a detecta taine reale sau le născoceşte pur şi simplu, chiar şi acolo unde ele nu există. Treptat, ajungem să-l suspectăm că, în loc să ne poarte către o zonă secretă a vieţii, el umblă mai degrabă să o voaleze pe cea cunoscută, aruncând asupra oamenilor şi lucrurilor din jur cortine grele de mister. (...) Senzaţia aceasta vine din surprinderea efortului pe care scriitorul îl depune spre a fi

[29] Ibidem, p. 397.
[30] Cf. Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagialâc*, Bucureşti, Ed. Cartea românească, 1981.

enigmatic cu orice preţ; prea se justifică el la tot pasul, prea vrea să ne convingă că există o «estetică» a tainei."[31]

Exerciţiul hermeneutic al lui Vasile Lovinescu este de fapt mult mai complex – şi în general, şi în ceea ce priveşte simbolistica lui „p", dar interesul rândurilor de faţă nu constă în a-l relua, ci doar în a extrage concluzia intrinsecă demonstraţiei, aceea că numele personajelor principale din cartea lui Mateiu I. Caragiale au, fie şi numai datorită iniţialei, importanţa lor, de ordin fie esoteric, fie profan. Acelaşi exeget dă pentru folosirea celorlalte nume care încep cu litera „p" (Pulcheria, Poponel, Proţăpeasca, Pepi, Păuna) explicaţia necesităţii „efectului de mâl" pe care l-ar produce aglomerarea „p"-urilor şi care ar oculta, spre siguranţa iniţiaţilor, accesul profanilor la structura şi mesajul intim al *Crailor de Curtea-veche*. Totodată, introduce presupoziţia unei alte componenţe a zvasticii clavigere: **P**antazi, **P**aşadia, **P**irgu şi **P**ovestitorul; cel din urmă nu-şi declină numele, deci „Povestitorul" reprezintă denominaţia „corectă", „autentică" a acestuia. Importanţa povestitorului nu mai trebuie demonstrată (vezi, între mulţi alţii, glosele lui Al Călinescu pe marginea „temei povestitorului" şi a „simbolisticii privirii"[32]), iar „eliminarea" Penei Corcoduşa din zvastica clavigeră nu presupune diminuarea importanţei sale. Căci ea deţine, indiferent de această simbolistică, un rol fundamental în cartea lui Mateiu Caragiale: ea este *nomenclatorul* (foarte aproape de sensul antic al termenului – „sclav însărcinat să indice stăpânului numele persoanelor întâlnite"), e personajul cu cea mai de seamă funcţie. Pentru că ea *numeşte*. Criticii sunt de acord în a caracteriza această scenă ca o scenă-cheie: Pena Corcoduşa, beată şi pe jumătate nebună, le aruncă, celor patru tovarăşi, ca pe o anatemă, cuvintele: „Crailor (...). Crai de Curtea-veche.". În acest moment, cei patru bărbaţi sunt botezaţi împreună, sunt puşi sub pecetea aceleiaşi tainice expresii, individualitatea numelui fiecăruia (pentru că a persoanei este, în fond, păstrată) topindu-se într-o numire generică, supra-individuală. În perspectivă esoterică, Pena nu face acum decât să „consfinţească" simbolica zvastică, să o statueze, calităţile ei de *numitor* fiind „ascunse" sub mască profană – astfel, nebunia ei combinată cu beţie n-ar fi decât „vălul" comun al transei specifice unei sibile, faptul că spală morţii fiind un alt indiciu revelator

[31] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ediţie revăzută, I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 531.

[32] Cf. Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 64 şi urm.

pentru sugestia că Pena e un mesager ce transmite mari adevăruri. Din perspectiva „hagialâcului estetic”, marcat de Nicolae Manolescu[33], aceeaşi scenă îşi păstrează importanţa, însă nu şi semnificaţia. Astfel, dacă acceptăm ideea că planul imaginarului *Crailor de Curtea-Veche* este reprezentat de numele proprii ale fiecărui personaj în parte, atunci numele comun, generic, echivalează cu dimensiunea supra-mundană şi sub-textuală, prin urmare cu nivelul simbolic şi hermeneutic, care tinde să sublimeze complexitatea imaginarului în sensuri precise şi să o simplifice în forme stilizate, fixe. Scena devine, iarăşi, emblematică, din ea izvorând sugestia unei lecturi multiple (sugestie omniprezentă în *Craii…*, însă aici declanşată de gestul numirii). Caracterul acesta, de mise-en-abîme a scenei, este susţinut de finalul comentariului lui Paşadia asupra cuvintelor Penei: „Are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte.”

Propoziţia lui Paşadia este un probabil semnal către Povestitor, despre care ştie că vrea să scrie o carte ce ar cuprinde tabloul moravurilor capitalei. Dar ea poate fi omologată de cititori unui indiciu prin care craii sunt siliţi să se recunoască membri ai unui confrerii (a chefliilor sau a iniţiaţilor – nu contează care), prin care li se revelează o nouă – şi poate autentica – realitate sau, mai degrabă, supra-realitate: aceea a semnelor. Sunt obligaţi, într-un fel, să se vadă în transcendent, acolo unde nu reprezintă decât nişte semne într-o carte, fie ea Liber Mundi sau proiecţia acesteia, cartea numită *Craii de Curtea-Veche*. În fapt, această semnificaţie a scenei descrise este compatibilă cu lectura, amintită mai sus, a cărţii ca hagialâc în artă, ca incursiune estetică în care visul povestitorului este singura sa povestire dar şi emblema *Crailor de Curtea-Veche*, în care „p”-ul iniţial nu este decât legătura vizibilă, ostentativă dintre cei patru tovarăşi care toţi **p**ovestesc, fie proiectându-se în imaginare călătorii (Paşadia, Pantazi), fie evocând în faţa celorlaţi luxuria şi istoriile casei Arnotenilor (Pirgu), spre a nu mai vorbi de Povestitor, cel care îşi declară intenţiile de „documentarist” al Bucureştilor dar nu reuşeşte decât aglutineze în faţa noastră, a cititorilor, ciudăţenii şi fapte comune, comportamente promiscue şi replici în registrul unei aristocraţii pierdute ş.a.m.d.

În altă ordine de idei, dacă lui Paşadia i se înregistrează, în treacăt, şi numele de familie (Măgureanu, provenit de la toponimul Măgura, ni se explică), despre Pantazi aflăm că întreaga sa înfăţişare e una provizorie (ca de

[33] Cf. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Gramar, 1998, p. 593 şi urm.

altfel şi prezenţa sa în Bucureşti), iar numele e de împrumut, acela adevărat nefiind niciodată dezvăluit de povestitor, ci doar substituit, în două rânduri, printr-un asteronim. Iată ce ne spune naratorul: „Ieşind de acolo cu Pantazi, găsii pentru întâia oară ciudat că despre acestălalt, omul care-mi păruse un prieten de când lumea şi uneori chiar un alt eu-însumi, nu ştiam încă nici cum îl chema cu adevărat; în ţifrul încununat ce se vedea pe unele din lucrurile sale, lipsea tocmai slova începătoare a numelui sub care era cunoscut.” Cu privire la funcţia pseudonimului respectiv şi la relaţia dintre purtătorul său şi Povestitor, Ovidiu Cotruş precizează: „Travestirea lui Pantazi nu se datorează nici *capriciului*, nici *fantaziei*, ci este riguros motivată: «Ţinând să înlăture cât mai mult putinţa de a fi recunoscut în Bucureşti, unde voia să fie singur cu amintirile lui (motivaţie subiectivă, n.n.) şi nestânjenit în mişcări (motivaţie obiectivă, n.n.), încercase, înainte de a se întoarce, să-şi schimbe înfăţişarea.» Înlocuirea numelui adevărat al personajului prin trei steluţe marchează dorinţa povestitorului, care cunoaşte identitatea reală a prietenului său, de a păstra pentru sine taina ce i-a fost încredinţată: «Lăsându-şi plete, mustăţi, barbă şi ticluindu-şi un port simplu şi şters, el izbutise aşa bine că, după un an aproape, tot i se mai întâmpla să se întrebe, zărindu-se pe neaşteptate în oglindă, dacă era într-adevăr el. Un alt om luase fiinţă şi curând avu şi nume: prin localuri i se zicea conu Pantazi, ceea ce-l făcea să presupună că era luat în noul său avatar drept un *Sosie* ce se chema astfel şi cu care se mira cum de nu i se întâmplase încă să se întâlnească.» (...) Povestitorul nu se identifică afectiv cu personajul adevărat, ci cu masca lui trecătoare, cu acel *Sosie*, al cărui nume real nu vrea să i-l comunice. Nălucirea este preferată adevărului şi irealitatea, realităţii. Dar însuşi eroul pare identificat cu masca pe care o poartă. La adăpostul ei, îşi retrăieşte copilăria şi adolescenţa, apărându-se de inoportunii care i-ar putea aduce aminte de perioada neguroasă a vieţii sale. Vederea chipului fotografiat al lui Pantazi tulbură o clipă conştiinţa povestitorului: «Teama ca în urma acestei dezamăgiri prietenia noastră să nu-şi piardă cumva din farmec fu tot aşa deşartă ca nădejdea de a mă întoarce devreme acasă. O săptămână nu mă întorsei chiar deloc.» Ca să se poată bucura nestingherit de această nobilă prietenie, el refuză să ia act de realitate şi substituie, cu bună-ştiinţă, personajului „adevărat”, personajul mascat şi numele său de împrumut.”[34] În concluzie, Pantazi reprezintă dublul ideal al Povestitorului, în

[34] Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977, pp. 254 - 255.

fond o mască cu care ar dori să se identifice, o ficţiune pe care ar dori-o în locul propriei „realităţi"; regăsim aici – ca de altfel în întreg romanul – ilustrarea, încă o dată, a concepţiei expuse de Mateiu Caragiale prin intermediul naratorului din *Remember* (ce se identifică, de altfel, cu acela al *Crailor*...). În finalul povestirii câteva fraze fac dovada că avem în faţă (şi) o ars poetica: „Îţi va părea ciudat, am urmat, dar, după mine, unei istorii, frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în viaţă un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfârşit. De ce să las să mi-l strici?"[35] Pantazi aparţine – cu nume cu tot, sau, mai bine zis, *prin nume* în primul rând – frumoasei ficţiuni (cărţi) pe care şi-o doreşte naratorul, prin urmare capătă aura unei proiecţii ideale în ipostaza sa „mascată"; o dovedesc şi cuvintele din finalul Crailor de Curtea-Veche: „Şi-mi arătase fotografiat adevăratul său chip, ras, cu tâmplele tunse, cu barbeţi scurţi – gentleman desăvârşit în ţinută elegantă de bord. L-am privit cu nepăsare, căci nu acesta-mi păruse un prieten de când lumea şi chiar un alt eu-însumi, ci *celălalt*, despre care ştiam acum, şi nu fără oarecare melancolie, că nu era decât un deghizament vremelnic, menit a fi peste puţin lepădat pentru totdeauna." De altfel, termenul *mască* revine şi în alte comentarii; astfel, Ovidiu Cotruş subliniază că „în casa Arnotenilor, măştile cad de la sine, cu toate adjectivele ce le însoţesc."[36] Locul cvasi-infernal – cel puţin din unghi moral – al Arnotenilor, unde ies la iveală maşinaţiunile dintre Pirgu, Arnoteni şi Pantazi, legate de Ilinca, comportamentul dezonorant al celor doi, Pantazi şi Paşadia, care ajung la încăierare ş.a.m.d., are o funcţie devoalatoare.

În al doilea rând, remarcăm că numele personajului central, al naratorului, este cu desăvârşire ignorat (o ipoteză plauzibilă referitoare la această „omisiune elocventă" constă în ideea că Mateiu a urmărit astfel, cu

[35] v. şi Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 529.
[36] Ovidiu Cotruş, op. cit., p. 327.

bună ştiinţă, să-şi inducă imaginea în propria operă, să o acrediteze[37], înnobilând-o prin ficţiunea estetă a lui *Remember* şi a *Crailor de Curtea-Veche*). „Ocultarea" numelui personajului-narator – care în *Craii de Curtea-Veche* înseamnă, încă o dată, recursul la aşa-numita „tehnică a tainei"[38] –, anonimizarea naratorului trimite în fond la aceeaşi poetică a măştii.

În concluzie, dincolo de existenţa câtorva nume cu sonoritate expresivă (Gore Pirgu, cu varianta Gorică Pirgu, Masinca Drângeanu – nume potrivit pentru o femeie libertină şi cam din topor –, ori Ilinca – acesta „confirmând" onomastic, prin aerul comun şi autohton, cuminţenia şi puritatea sensibilei fete), prezenţa câtorva porecle (Corcoduşa, Poponel, Proţăpeasca, Maiorică), a unui asteronim şi a unui pseudonim (Pantazi) au, într-un context onomastic nu foarte bogat, o „greutate specifică", ele conferind textului mărcile, binecunoscute şi comentate, ale credinţei autorului în polivalenţa lumii cuprinse între polul profan şi acela ocult, şi în dimensiunea ei histrionică. Pentru Mateiu, numele e o mască, un chip fals, iar noi, oamenii de rând, nu avem acces decât la această suprafaţă. Iată, în acest sens, comentariul aceluiaşi Vasile Lovinescu: „Există un aspect al măştii care e *numele* individului; în cazurile obişnuite, numele şi forma, desemnate în sanscrită cu termenul nama-rupa, caracterizează fiinţa, mai întâi socială, apoi psihică a individululi; partea lui transcendentă e fără nume pentru că e fără formă. Nama-rupa este *esenţa* şi substanţa individului, aceşti doi termeni fiind luaţi într-un sens relativ, referindu-se exclusiv la jivatma (fiinţa socială), nu la atma (fiinţa interioară). Dar când o fiinţă atinge, sau năzuieşte să atingă stări spirituale, depăşind condiţiunea sa imediată, îşi pierde *numele*, primind altul care exprimă posibilităţile lui mai ascunse. Procedeul e obişnuit, ca să citez cazurile cele mai ascunse, în călugărie sau în masonerie. La realizarea fiecărei stări superioare, individul capătă un alt nume, exprimând noile lui posibilităţi. (...) O fiinţă poate atinge stări indicibile, fiind totuşi obligată să participe exterior la condiţiunile acestei lumi, cât mai este în viaţă. De aceea îşi păstrează numele

[37] „Ca şi Remember, Craii de Curtea-Veche stă sub semnul ficţiunii memorialistice, al confuziei intenţionate dintre eul artistic şi eul empiric al scriitorului. Povestitorul stabileşte relaţii între diferitele sale texte, fiecare reprezentând evocarea şi reconstituirea unor momente semnificative ale existenţei sale." – Ovidiu Cotruş, op. cit., p. 104.

[38] „Tot ce scrie el stă sub pecetea tainei. Un secret, o faptă nedivulgabilă îl apropie de întâmplările pe care le povesteşte, dar nu pentru a le elucida misterul, ci, dimpotrivă, pentru a-l spori." Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 528.

social sau oricare din acele altele pe care le-a primit ca simplă mască. Strict vorbind, poate să ia orice nume vrea, fără ca acesta să fie *pseudonim* sau *furt*, pentru că el e *stăpânul Numelor*, fiind în principiul lor. Când e nevoie, ființa își ia un nume sau un văl scandalos, ca să-și pună pe față o mască de nepătruns, derutând indiscrețiile."[39]

Prin urmare, masca onomastică poate fi asociată fie unei lecturi esoterice, fie acelei serii de elemente care definesc condiția profană a personajelor. Ambivalența celor trei (Pantazi, Pașadia, Povestitorul), în sensul definirii lor ca personalități schizoide, oscilând între voluptate și rațiune, între nocturn și diurn, între demonism și elecțiune spirituală, între viciu și virtute etc., cuprinse în oximoronica și fericita, artistic, formulă „străluciți luceferi ai viciului", îi obligă, în fond, la mascarea alternativă a fiecăreia dintre cele două dimensiuni atunci când circumstanțele o cer: ziua este ascunsă partea întunecată, irațional-pătimașă, imorală și chiar demonică a personalității, iar noaptea – zona luminoasă, a lucidității, a cumpătării și a aristocratismului (fie propriu-zis, fie acela figurat „conferit" de cultură). Chiar dacă păstrarea tainei are motivații diferite („Spre deosebire de Pașadia, a cărui taină e consubstanțială naturii lui demonice, taina lui Pantazi reprezintă o simplă tactică, o strategie a anonimatului."[40]), ea nu e mai puțin o obsesie a personajelor, cu excepția lui Pirgu, bineînțeles. În acest context, ocultarea numelor adevărate nu reprezintă decât o consecvență și o necesitate. Cu atât mai mult cu cât cei trei se pot suprapune acelui prototip pentru care masca e o a doua natură, și anume dandy-ul. Definindu-se prin existența eminamente estetizantă și estetizată, dandy-ul se proslăvește artei, adică, în fond, *artificiului* – or masca e artificiu, convenție. Preluând aceeași perspectivă, Radu G. Țeposu glosează și el asupra funcției măștii: „Autenticitatea realității e subminată de artificiul convenției. (...) Arta, contrafacerea sunt pentru povestitorul lui Mateiu nu doar o detașare morală, ci și una spirituală. Ca și lui des Esseintes al lui Huysmans, artificiul i se pare semnul distinctiv al geniului uman. La Pașadia admiră, de pildă, capul «frumos», «patima înfrânată», «trufia aprigă», «trăsăturile feței sale veștede»,; în totul, «Pașadia era un luceafăr». Dandy-ul este, așadar, o variantă simbolică a geniului. Vocația acestuia este singurătatea morală. Toate aceste semne distinctive, proiectate în

[39] Vasile Lovinescu, op. cit., p. 73-74.
[40] Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 208.

Pantazi şi Paşadia, le trăieşte de fapt însuşi naratorul, într-o formă deghizată. (...) Se contemplă mereu în alţii, simţind o secretă pasiune a identificării. Paşadia şi Pantazi sunt măşti ale naratorului, despre care vorbeşte cu o admiraţie aproape patetică. (...) Mişcarea e reversibilă însă. Pe de o parte, nu există decât naratorul care îşi inventează măştile; pe de alta, acesta este o absenţă, un personaj travestit în ceilalţi doi, o prezenţă depersonalizată. De altfel, s-a şi spus că personajele mateine nu există cu adevărat, singura prezenţă reală fiind cea a autorului lor complexat, compensat prin estetism. Structura retorică însăşi pare contaminată de jocul măştilor. Romanul ia chipul dandy-ului, alternând iluzia realităţii cu evidenţa artificiului. Personajul are o existenţă aburoasă; face mereu impresia că e în prim-plan dar se retrage deîndată, lăsând concreteţea realului pe seama celorlalţi, cărora le insuflă «nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în nemişcare». (...) Opoziţia între real şi estetic, între autenticiate şi artificiu este efectul unei estetizări a existenţei. Construindu-şi prin mască o identitate contrafăcută, personajele îşi asumă moartea ca fapt estetic. Realitatea este mutată în imaginaţie. Bovarismul crailor e o formă de trăire artistică a unei experienţe-limită. Prin Paşadia şi Pantazi, povestitorul contemplă degradarea nobilă, măreţia dezastrului, tonurile bolnăvicioase ale Bucureştiului."[41]

Onomastica personajelor din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), respectiv din *Patul lui Procust* (1933), nu este una specială ca sonoritate. Individualizarea onomastică a unora dintre personaje se realizează însă, câteodată, printr-un procedeu uzual, cum am văzut, în epoca paşoptistă şi postpaşoptistă: folosirea criptonimelor. Funcţia lor din romanele noastre de început – aceea de obţinere a efectului de real – *pare* a fi aici concurată de efectul de anonimizare. Despre cel ascuns după iniţiala D., Maria Vodă Căpuşan notează că, mediocru „în trăire, în dragoste şi scris", „i se refuză deopotrivă singularizarea prin nume, rămâne pe tot parcursul romanului o simplă iniţială."[42], în vreme ce identitatea bărbatului numit X de către doamna T. în scrisorile ei va fi dezvăluită. Totuşi, efectul autentic este acela de *accentuare* a personajului – chiar şi în cazul mediocrului D. Fascinanta doamnă T. din *Patul lui Procust* ori misteriosul G. din primul roman

[41] Radu G. Ţeposu, op. cit., p. 55 – 58.
[42] Maria Vodă Căpuşan, *Camil Petrescu – Realia*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1988, p. 198.

petrescian beneficiază datorită desemnării prin iniţială de încă o subliniere naratorială. Acel „G." care-l desemnează pe cronicarul monden, vagul avocat şi desăvârşitul dansator de tango ce pare a-i fi amant Elei, acel „G." rămâne suspendat, prin cvasianonimitatea pe care o sugerează – deci nu numai prin dilema lui Ştef Gheorghidiu –, până când, spre final, personajul-narator află de la colonelul cu care plecase din Câmpulung, despre apariţia unui ziarist bucureştean pe nume Grigoriade. Simultan cu confirmarea bănuielilor lui Ştef (falsă ori nu, tot nu vom şti), cititorul află ceea ce, cu o anume plăcere a jocului, a suspansului, dovedită şi mai târziu, în *Patul lui Procust*, autorul ascunsese cu bună ştiinţă până atunci; astfel impresia devine mai puternică, iar numele „Grigoriade", apărut într-un context atât de tensionat, prinde instantaneu o consistenţă pe care în mod obişnuit nu o au numele personajelor în momentul primei lor apariţii în text, ci abia după mai multe pagini, uneori sute, în care respectivul lanţ de sunete, iniţial fără caracteristici informaţionale, capătă, rând cu rând, „acoperire". (Bineînţeles că altfel stau lucrurile în cazul numelor istorice sau publice, pentru care de la întâia apariţie orizontul nostru de aşteptare e deja, parţial măcar, împlinit – aşa cum se întâmplă cu Grigoriade aici, suplinit permanent – şi cu efecte de mister – de litera G.)

Un alt aspect de oarecare interes ar fi acela că Ştef îşi numeşte o singură dată soţia, undeva în capitolul „Asta-i rochia albastră", deci după aproape o sută de pagini, şi fără a o mai face după aceea; momentul pomenirii numelui e unul de asemenea tensionat, ca şi acela al aflării numelui Grigoriade. „Ela" nu va mai apărea niciodată, fiind substituit permanent de expresii precum neutrul „nevastă-mea" sau pronumele „ea", ba chiar, într-o clipă de gelozie, de recele „femeia aceasta"; în mod paradoxal, această „anihilare" nominală a femeii celei mai apropiate protagonistului e semnul, „negativ", al marcării suplimentare a Elei. Sugestia nu e de neacceptat, dat fiind că numai personajele secundare rămân nenumite (cum ar fi doamna între două vârste care încearcă să-l împace pe Ştef, ori aceea care se pretează la jocul de-a amanţii) – or despre Ela nu se poate nicidecum spune că e secundară. Insistând asupra faptului că naraţiunea din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este centrată pe povestitor, Alexandru George punctează şi efectul în planul onomasticii: „Ceea ce s-a remarcat pe bună dreptate este reducţia artistică a romanului la persoana povestitorului. Noi nu vedem aci o insuficienţă funciară a talentului lui Camil Petrescu, ci o metodă. Gheorghidiu poate fi considerat într-adevăr

singurul personaj esenţial al cărţii. Celelalte apar numai tangenţial, şi autorul nu le urmăreşte. Faţă de amploarea psihică a povestitorului, cadrul în care se agită pare vid. Celelalte personaje figurează sumar şi sunt amintite cu multă parcimonie. Cu excepţia câtorva, autorul nu găseşte necesar să le dea nici măcar numele. Ele sunt: «Mama, surorile, secretarul general, cumnatul meu, o doamnă cu care aveam interesante convorbiri despr întâmplările din viaţă, o cocotă destul de frumuşică, venerabila prietenă, bărbatul Anişoarei, colonelul, o femeie aproape tot atât de înaltă ca mine» etc. Acest procedeu merge până într-acolo încât eroina romanului de-abia este numită de câteva ori cu numele ei propriu, în rest scriitorul vorbeşte de «nevastă-mea» (termen dialectic, valabil doar prin opoziţia lui la acela de «soţ», adică povestitorul)."[43]

O altă situaţie în care Camil Petrescu foloseşte numai iniţialele este aceea a personajelor prin care *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* nu rămâne la condiţia unei ficţiuni „totale", ci al unei ficţiuni de tip realist; căci printre numeroasele referiri la primul război mondial, la fapte şi localităţi reale (notele de subsol accentuând autenticitatea de sorginte documentaristică), întâlnim şi relatări despre victoriile unui anume general A. (probabil Averescu) sau despre moartea colonelului P. B.. Şi astfel de trimiteri, prin intermediul criptonimului, sunt şi mai frecvente în *Patul lui Procust* (ca de altfel şi referirile la personalităţi politice precum Ion I. C. Brătianu, Vintilă Brătianu ş.a.): Fred Vasilescu pomeneşte diverse nume de actriţe, unele dintre ele ocultându-le sub forma iniţialelor: L. C., Mărioara S., A. L., G.. Procedeul e de interes prin paradoxul implicat: personaje în întregime fictive poartă nume întregi (deşi probabil în epocă s-ar fi putut recunoaşte, se pare, prototipurile unor Nae Gheorghidiu sau Tănase Vasilescu Lumânăraru), iar personaje de obicei cu totul secunde, de origine clar reală, sunt desemnate prin iniţale care, tocmai datorită „obliterării" implicite, atrag atenţia. Glosele Mariei Vodă Căpuşan nu fac decât să ne confirme observaţiile: „Dealtfel, acest joc al numelor e foarte complex şi abil condus de Camil Petrescu, cu deschideri polivalente. Efectul prim este, ca şi în alte împrejurări, cel de «real». Amestecul de nume reale şi fictive dă evident şi celor din urmă o încărcătură de autentic. Din această perspectivă, iniţiala ar apărea ca o prudenţă a creatorului nenumind persoanele ca să nu li se atrbuie faptele relatate. Persoana devenită personaj e anonimată deliberat. Dar lucrurile se complică mult dincolo de

[43] Alexandru George, *Semne şi repere*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1971, p. 111 – 112.

această comodă explicaţie. Doar personajele secundare sunt numite direct, cu numele lor întregi, reluând unul real sau de ficţiune. La cele mai importante, iniţiala e o fază de început, depăşită apoi, ca şi cum în apropierea unghiului de vedere personajul mai temeinic observat ar dobândi dreptul la personalizare prin nume."[44] Şi urmează exemplele cunoscute: D. rămâne până la sfârşit în anonimatul criptonimului, pe când „X" se *metamorfozează* destul de repede în „Fred Vasilescu".

Deci nu e de mirare că din nou Camil Petrescu apelează la un discret „T" pentru a numi personajul feminin de o personalitate şi de o frumuseţe care o opun vulgarei şi ştersei „Emilia" (pentru Ladima „Emy", dar niciodată, pentru nimeni, „E."), pentru că mai degrabă un nume întreg şi comun semnifică o fiinţă comună, iar o iniţială – o prezenţă autentic feminină şi superioară prin spirit şi cultură. Ceea ce notează Ioana Pârvulescu referitor la valoarea şi frumuseţea unui criptonim notoriu al prozei secolului al XIX-lea se dovedeşte evident valabil şi pentru cel mai atractiv criptonim al romanului interbelic: „Poate pentru că nu ignora valoarea ontologică a numelor, Negruzzi l-a găsit pe cel mai frumos din cele pe care literatura secolului trecut le-a inventat pentru personajul feminin: *doamna B.* Numele nu poate fi distrus nici prin descifrare, nici prin diminutive vulgarizatoare. Dincolo de punctul care însoţeşte o simplă literă, B., orice continuare e posibilă, de unde acel «mister feminin» romantic de care personajul însuşi, mult mai realist, are nevoie. Asemenea operelor nescrise, care rămân mereu frumoase, şi numele nerostite sunt singurele perfecte. Un asemenea nume obligă prezenţa apelativului *doamnă*, purtat ca un titlu de nobleţe. În fond, e cel mai aproape de numirile personajelor de basm, de obicei anonime, fie ele fete, prinţese, împărătese sau zâne, are deci o sonoritate arhetipală."[45] Este adevărat că o notă de subsol a autorului ne lămureşte, într-un fel, motivul folosirii lui „T." şi ne dezvăluie chiar numele întreg al personajului, Maria T. Mănescu, amintit doar încă o dată, spre final, în fraza testamentară a lui Fred Vasilescu (deci folosit astfel din necesităţi de autentificare juridică); însă asta nu reduce posibilitatea semnificaţiei sus-amintite (ori a altora), dată fiind semnalarea numelui întreg în subsolul textului (chiar dacă acest subsol nu e un simplu sub-text, ci, în fond, un fals paratext, în termeni de pragmatică). Strălucirea de neon a acestui „T." este atât

[44] Maria Vodă Căpuşan, ibidem.
[45] Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor*, Bucureşti, Ed. Crater, 1999, p. 153 – 154.

de pregnantă încât numele întreg al purtătoarei este îndeobşte trecut cu vederea de către critici, ca şi cum nu ar avea nici o relevanţă. De altfel, autorul însuşi afirmă: „Acest T. nu este o iniţială, cum s-ar părea, căci a *devenit un adevărat nume* (s.n., M.I.) şi nu ştiu dacă n-ar fi trebuit să fie scris Te.” În caracterizarea exegeţilor, Doamna T. devine frecvent „enigmatică”, „misterioasă” – aceştia fiind termenii cel mai des întâlniţi. Astfel, trimiţând la o cronică a lui Perpessicius, Liviu Călin notează: „Cele două cupluri Ladima – Emy Răchitaru, d-na T. – Fred Vasilescu prilejuiesc criticului constatări din cele mai subtile privind linia energică, apăsată, în portretul lui George Demetru Ladima şi filigranul în care e prinsă cu profilul ei *enigmatic* (s.n.) d-na T.”[46] Maria Vodă Căpuşan insistă şi ea în aceeaşi direcţie: „Doamna T. nu e poate doar simbol al eternei feminităţi şi al misterului său...”[47] Mai mult decât atât, în viziunea lui Călinescu personajul devine de-a dreptul evanescent: „Îmi mai rămâne să-mi lămuresc existenţa enigmatică a doamnei T., căreia mulţi îi dau importanţa unui personagiu esenţial. Eu cred că în planul real nu există ca femeie decât Emilia. Numai femeia de toate zilele se poate caracteriza. Doamna T este fantoma romanului, aspiraţiunea lui Fred, obscură şi enigmatică tocmai prin aceasta, şi dacă autorul n-a ştiut să-i dea tonuri de ulei, este pentru că n-a putut s-o scoată din mediul ei aerian. Poate de aceea Fred, om scrutător, a refuzat s-o mai aibă: pentru a nu descoperi în ea o fiinţă reală, comună, asemeni oricărei Emilii.”[48]

Plăcerea lui Camil Petrescu de a recurge la enigme care să capteze atenţia cititorului (de ce Fred a părăsit-o pe doamna T.? De ce s-a sinucis Ladima? Ela este sau nu este adulterină? ş.a.) este pusă în evidenţă şi de aceste semitonuri onomastice (doamna T., Ela, G.) printre care se mai iveşte şi un D., cel mai misterios dintre ele, întrucât, deşi desemnezaă un personaj-cheie, are parte de un portret ciudat, cu trăsături care-l apropie de Ladima, dar fără a i se suprapune întru totul. Aşa încât, dacă incursiunea interogativă asupra celorlalte personaje era una închisă în întrebarea *de ce?*, interogaţia asupra lui D. se rezumă la întrebarea *cine?*. Uneori întrebările de acest gen, în acest roman-şaradă care e *Patul lui Procust*, îşi găsesc răspunsul uşor: asteronimul folosit de câteva ori de către doamna T în scrisori e deconspirat de către autor

[46] Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976, p. 109.
[47] Maria Vodă Căpuşan, op. cit., p. 268.
[48] G. Călinescu, *Ulysse*, Bucureşti, E. P. L. , 1967, p. 154.

într-o notă: „acel enigmatic *** era fiul acelui mare industriaş pe care l-am numit convenţional în romanul meu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* Tănase Vasilescu.” – e vorba, deci, de Fred Vasilescu. Alteori însă, ca în cazul lui D, a-nominalizarea poate că sugerează, în afara unei calităţi a doamnei T – pudoarea, discreţia – ideea că enigma, misterul e parte componentă a existenţei sociale. „Procustizarea” reciprocă, datorată limitelor subiectivităţii fiecăruia, devine astfel reprezentată şi la nivel onomastic – în speţă, în cazul surogatului unui nume, D. Maria Vodă Căpuşan pune din nou punctul pe „i”: „S-a glosat mult pe marginea Erosului camilpetrescian – poate partea cea mai cercetată a operei sale – despre dragoste şi gelozie, temă prezentă, cu rare excepţii, în romanele ca şi în piesele sale. Doamna T. iubeşte astfel pe D. (sic) şi pe Fred Vasilescu. Cel de-al doilea intră în relaţii cu Emilia, iubită de Ladima, pe lângă mulţi alţii, amintiţi în roman, sugerând că «închiderea» tramei e o convenţie. Şi lanţul se leagă în cerc, printr-o lovitură de teatru, cu ultima scrisoare adresată de poet Doamnei T., fiind şi el, ca şi toţi ceilalţi, între două partenere. El «ia» în ultimul moment locul lui D., care se revelează acum drept dublu al său – confundat chiar cu el de primii critici ai romanului, după cum o consemnează unele recenzii. Nu e, evident, neglijenţă a autorului ce nu şi-ar fi diferenţiat destul personajele; D. e conceput deliberat ca «sosie» a lui Ladima, cu care se aseamănă în condiţia sa de «scriitor neînţeles», în planul receptării sociale. Dar Ladima se impune cu atât mai mult, ca diferenţă, ca valoare. Şi D. nu poate fi asemănat cu ziaristul – om de acţiune politică. Sunt confundabili doar pentru cititorul prea îndelung nutrit cu o anume literatură privilegiind absolut subiectul de dragoste al romanului.”[49]

Dar probabil cel mai important aspect legat de onomastica prozei lui Camil Petrescu este acela, deja semnalat la începutul analizei, al neutralităţii majorităţii covârşitoare a numelor, a lipsei lor de ostentaţie, de expresivitate (exceptându-l pe „Lumânăraru”, care, de fapt, este o poreclă – iar o singură poreclă într-o proză eminamente realistă nu schimbă fundamental „profilul” întregii serii onomastice, ci abia îi dă o nuanţă de realism în plus). S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că mult clamata anticalofilie are parte de reprezentare şi la nivelul onomasticii personajelor: numele nu sunt frumoase sau urâte (eventual enigmatice, datorită rezumării la iniţială, cu jocul pe care deja l-am comentat), sunt obişnuite, de o normalitate care o anticipează pe aceea a

[49] Maria Vodă Căpuşan, op. cit., p. 280.

poeticii antroponimice a lui Radu Petrescu, dar, mai înainte de acesta, a lui Anton Holban. Observaţiile lui Nicolae Manolescu referitoare la caracteristicile şi inovaţiile prozei lui Camil Petrescu (duse până la capăt de Holban) pot fi extrapolate, mutatis mutandis, în câmpul comentariului asupra numelor: „Camil Petrescu este probabil cel dintâi la noi care a simţit nevoia să coboare, în romanele sale, viaţa de pe scenă în stradă: atât în sensul introducerii în limbajul eroilor a banalităţilor cotidiene, cât şi în acela al renunţării la emfaza care marca totdeauna, în romanul doric, vorbirea şi gesturile personajelor.”[50] ... Cât şi numele personajelor, am zice noi, continuând ideea, căci *emfaza* pomenită e acea componentă care lipseşte, fericit, şi din compartimentul onomastic. Faptul că utilizarea criptonimelor evidenţiază personajul, îi dă o „aură” specială, nu contrazice decât aparent sensul general al prozei lui Camil Petrescu, întrucât e vorba de o subliniere „naturală” (ea se datorează pudorii[51] doamnei T. sau pur şi simplu necunoaşterii numelui întreg). „Convenţia dorică – spune Manolescu – e guvernată de ideea de semnificativ şi ierarhia evenimentelor epice este totdeauna în funcţie de capacitatea lor de a determina reacţii profunde de conştiinţă (dacă ne referim la romanul psihologic) sau de a motiva complet înaintarea acţiunii (în orice fel de roman). Nimic secundar sau derizoriu n-are ce căuta, în principiu, în trama epică a unui astfel de roman, greşit considerat de obicei ca o reflectare fidelă şi integrală a vieţii: el seamănă mai degrabă cu o epură, în care sunt reţinute doar acele elemente care pot anticipa sau justifica o acţiune, sau motiva o reacţiune (psihologică). Obiectul romanul doric este, într-un fel, esenţa realului, nu existenţa vie şi concretă. Vorbind de autenticitate, Camil Petrescu a avut în vedere nu numai

[50] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 348.

[51] Termenul, aşa cum a demonstrat Ovid S. Crohmălniceanu, pare impropriu, în condiţiile în care doamna T. – ca, de altfel, toate personajele ce au de spus/scris ceva în Patul lui Procust –, cu declarata oroare de exhibiţionism cu tot, nu doar mărturiseşte că s-a culcat cu D. (pe care nu-l suferă), ci şi descrie acuplarea. Dar, cum ne arată acelaşi critic, indiscreţiile sunt justificate : „Ciudatul exibiţionism al personajelor, necorespunzător cu felul lor de a fi, aşa cum ne-a fost descris, corespunde însă statutului lor literar. Ca să treacă din «dosarul de existenţe» într-un «roman» trebuie să accepte o impudoare fundamentală, a noului lor univers. Căci – sugerează Camil Petrescu - «literatura» e o enormă indiscreţie!” (Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984, p.201) Pe de altă parte, revenind la chestiunea ocultării numelor proprii, care reprezintă o dovadă de consecvenţă întru discreţie dar e contrazisă de indiscreţiile pomenite, trebuie spus că situaţia nu e chiar atât de ireconciliabilă pe cât pare: în fond, ascunderea numelor unor persoane despre care mărturiseşti lucruri esenţiale (un act amoros silnic, o dragoste profundă etc.) într-o corespondenţă cu un scriitor nu e măsura de prevedere cea mai puţin naturală. Numele pare, adesea, mult mai important decât actul, deoarece numele identifică actantul, pe când actul, cu toată investiţia lui existenţială, rămâne, ca să spunem aşa, în anonimat.

deteatralizarea romanului, scoborârea personajelor în stradă, dar şi combaterea acestui abuz de semnificaţie."[52] Deteatralizarea (pe care, de altfel, criticul o consideră doar pe jumătate realizată de către Camil Petrescu, însă deplin atinsă de Anton Holban[53]) şi renunţarea la „ierarhia de semnificaţii" caracterizează, în fond, şi stratul onomastic, întrucât numele nu mai trimit semantic la trăsăturile personajului, nu mai au nici măcar sonorităţi „retorice" sau calofile, prin urmare nu mai sugerează *prin ele însele* semnificaţii mai mult sau mai puţin profunde. În concluzie, gradul de autenticitate (în sensul de adecvare la realitate) al numelor proprii creşte enorm în proza lui Camil Petrescu (şi, cum vom vedea, în anumite romane ale lui Anton Holban), dat fiind că aceste nume sunt date de autor din perspectiva „ionică", adică aceea relativă şi subiectivă a unui narator amestecat printre personajele sale, care nu priveşte lumea de sus, ca totalitate, şi, prin urmare, nu îi cunoaşte desenul, ci doar câteva fragmente; de aici şi consecinţa deja subliniată: aceea a limitelor cunoaşterii, exprimate *şi* prin criptonimie: „Întrega poetică a romanului camilpetrescian exprimă renunţarea curajoasă la iluzia cunoaşterii absolute a omului. (...) Lumea romanelor camilpetresciene nu e doar una a individualismului radical şi a revoltei contra totalităţii constrângătoare, dar şi una a enigmelor menite să nu fie soluţionate. Nici o motivaţie universal valabilă nu mai poate fi edificată pe multiplicitatea de motivaţii posibile. Sufletele noastre îşi duc în eternitate tainele singulare. Privim nodurile şi firele încâlcite de pe dosul covorului; modelul de pe faţă nu-l vede decât Dumnezeu. Când romancierul ionic a ales partea omului, a pierdut-o instantaneu pe aceea divină."[54]

O Moldovă rural-arhaică şi una a târguşoarelor de munte se pot regăsi în sistemul onomastic al uneia din cele mai celebre cărţi a lui Mihail Sadoveanu: *Baltagul* (1930). Iată personajele: negustorul de oi Nechifor Lipan, soţia sa, Vitoria, fiica lui, Minodora şi fiul său, Gheorghiţă; baba Maranda, părintele Daniil (Dănilă) Milieş, stareţul Visarion, oierul Mitrea, baciul Alexa, crâşmarul Iordan, crâşmarul Toma, hangiul Donea, crâşmarul Iorga Vasiliu şi soţia lui, Maria, subprefectul Anastase Balmez, negustorul jidov David, moş Pricop şi baba Dochia, Ilie Cuţui şi Calistrat Bogza (ucigaşii lui Nechifor), Ghiţă C.

[52] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 349 – 350.
[53] Cf. ibidem, p. 353, 363 şi passim.
[54] Ibidem, p. 403.

Topor, feciorul dascălului Andrei, pretendent la mâna Minodorei. Dincolo de adecvarea realistă a numelor, sesizăm, în câteva secvenţe, preocuparea lui Sadoveanu pentru corespondenţa dintre nume şi caracter. Astfel, aflăm că numele „cel adevărat şi tainic al lui Nechifor Lipan" este Gheorghiţă, şi el e ştiut şi folosit doar de Vitoria, care îl pronunţă „cu un anumit glas", în intimitate, când „n-o auzea nimeni şi erau singuri". Că acest nume e unul „de suflet" e confirmat şi de faptul că i-a fost dat rodului celui dintâi al dragostei lor, fiul prin a cărui mână se va duce la capăt răzbunarea Vitoriei, adică prin a cărui mână va fi folosit baltagul răposatului. Prin urmare, Gheorghiţă fiul nu e simplul urmaş al lui Nechifor-Gheorghiţă, ci dublul mai tânăr al acestuia, prin duhul lui – simbolizat de numele „tainic" al lui Lipan, dar „la vedere" al fiului – Nechifor revenind, simbolic, între cei vii, spre a-i „răsplăti" pe ucigaşi chiar cu arma faptei. Baltagul înstrăinat prin mâna lui Calistrat Bogza revine la „Gheorghiţă" şi astfel e desăvârşită iniţierea şi e asigurată perpetuarea spiritului reprezentat de Lipan.[55] Că lucrurile stau aşa în ce priveşte identitatea întru spirit a celor doi Gheorghiţă ne-o dovedeşte şi un alt moment, acela în care Vitoria îşi descoperă bărbatul în râpă:

„Femeia răcni aprig:

– Gheorghiţă!

Flăcăul tresări şi se întoarse. Dar ea striga pe celălalt, pe mort."

Aici, folosirea neaşteptată – pentru Gheorghiţă-fiul – a numelui ascuns are şi valoarea unei devoalări psihologice: emoţia e atât de puternică încât reacţia este una care nu mai ţine cont de convenţii şi de discreţia unei vieţi normale; sugestia sentimentului pierderii e mai puternică datorită utilizării numelui tainic, iar surpriza lui Gheorghiţă este o dovadă în acest sens.

De altfel, de acest nume rostit de Vitoria cu „glas de dulceaţă" se leagă un eveniment nu lipsit de importanţă din copilăria lui Nechifor. Numele său dintâi, care, din cauza bolii ce-l apropiase de moarte, i-a fost schimbat, conform datinilor, „ca să nu-l mai cunoască bolile şi moartea". Iată pasajul: „Gheorghiţă era numele care plăcuse Vitoriei, căci era numele cel adevărat şi tainic al lui Nechifor Lipan. Acest nume i-l rostiseră preotul şi nânaşii la

[55] Din unghiul dimensiunii iniţiatice, Al. Paleologu comentează: „Aşadar, Nechifor e născut a doua oară, ca Dionysos. A trecut prin întuneric şi s-a născut din nou. Pe feciorul său îl cheamă tot Gheorghe: Gheorghiţă. Iar maică-sa îl va învăţa să ucidă balaurii. Pentru aceasta îl trece şi pe el prin întuneric." (Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 84)

sfântul botez, când îl luminaseră cu aghiazmă şi cu mir întru credinţa cea adevărată. Însă într-al patrulea an al vieţii se bolnăvise de hidropică şi atâta slăbise încât au fost poftiţi preoţi de i-au făcut sfintele masle. Atuncea, după masle, a venit şi ţiganca cea bătrână a lui Lazăr Cobzaru, şi maică-sa i l-a vândut pe fereastră luând preţ pentru el un bănuţ de aramă. Primindu-l de la mama lui, Cobzăriţa i-a suflat pe frunte descântând, şi i-a schimbat numele, ca să nu-l mai cunoască bolile şi moartea. De-atuncea i-a rămas numele Nechifor; dar când n-o auzea nimeni şi erau singuri, Vitoria îi zicea cu anumit glas, tot Gheorghiţă. Acel glas de dulceaţă îl avea şi feciorașul."[56] Într-o astfel de lumină, s-ar putea spune că viaţa lui „Nechifor" n-a fost decât o paranteză, un interludiu între boala de hidropică a lui „Gheorghiţă" şi moartea năprasnică de peste ani – *no man's land* jalonat şi confirmat de strigătul deznădăjduit al Vitoriei. Este ca şi cum moartea lui „Gheorghiţă" n-ar fi fost decât amânată prin schimbarea numelui – obicei ţărănesc în care se răsfrânge concepţia

[56] În Contribuţii la studiul „terapeuticii" prin onomastică la români, din *Studii de onomastică*, IV, Cluj-Napoca, Universitatea Babeş-Bolyai, 1987, V. M. Ungureanu precizează că obiceiul schimbării numelui unui copil în scop terapeutic este consemnat de Nicolae Densusianu, în monografia Revoluţiunea lui Horia (1884): cel numit la botez Vasile a fost supranumit de ţărani Horea, pentru că „horea" frumos, iar de către tatăl său a fost re-botezat Ursu, conform unei datini locale potrivit căreia dacă unui părinte îi moare fiul cât e mic, atunci, ca să nu-i moară şi cel de-al doilea, îl numeşte, singur, „Ursu" (fiindcă ursul e puternic şi sănătos); de S. Florea Marian, în monografia Naşterea la români; de Ioan Pop Reteganul, în Credinţe şi obiceiuri poporale (1904) – unde apare ca nume înlocuitor şi „Lup"; de Artur Gorovei, în Datinele noastre la naştere (1909); de I. A. Candrea, în Folklorul medical român comparat (1944); de Silvia Iosipescu, în Elemente de veche spiritualitate românească reflectate în unele obiceiuri de naştere, în „Atlasul etnografic român", 1980, nr. 8, p. 73-81; şi de alţii. (...)„În concepţia populară – adaugă V. M. Ungureanu – boala este provocată de anumite forţe malefice (demonul, duhul cel rău, duhul necurat, Avestiţa-aripa satanei). Schimbând numele copilului bolnav sau cu predispoziţii de îmbolnăvire, demonul îi pierde urma şi deci copilul va trăi şi va fi sănătos. Îndepărtând cauza (agentul provocator), se înlătură efectul (boala, respectiv moartea)." – p. 261; „Numele, la originea căruia stă sacrul şi magicul (v. P. Caraman, *Les bases mystiques de l'anthroponymie. Prolegomenes a l'etude des noms personnels roumains*, în „Balcania", VI, 1943, p. 464-497), se identifică cu persoana care-l poartă. Schimbând numele lui Ion în Petrea, individul Ion nu mai există pentru demon, iar Petrea este cu totul altă persoană, de care el habar n-are şi deci nu-i mai poate face nici un rău. Este vorba deci de o «renaştere» prin mutaţie onomastică. Numele, care în acest mod a amăgit duhul cel rău, este investit astfel cu un caracter «terapeutic». Orice nume putea dobândi un asemenea caracter, de multe ori însă erau preferate nume speciale: Lupu, Ursu, Grozavu, pe care G. Coşbuc le defineşte «nume de spaimă» (v. G. Coşbuc, Obiceiuri ciudate ale popoarelor, în „Albina", IX, 1906, nr. 47-48, p. 1233), sau Anton, întâlnit la românii catolici din Moldova, după sfântul Anton de Padua, supranumit «sfântul minunilor», de care toţi demonii fug ca de tămâie. Schimbarea numelui se făcea, de obicei, în cadrul unui anumit ritual. Modalităţi erau multe, dar scopul era acelaşi: vindecarea copilului bolnav de epilepsie (alte-alea, ameţeală, apucat, beteşug, boala-copiilor, boală-rea, boală-urâtă, îmbătăciune, năbădăi, pedepsie, stropşeală) sau de o altă boală necunoscută, precum şi fortificarea copilului născut după «pierit», adică născut viu după unul sau mai mulţi copii născuţi morţi." – p. 262.

potrivit căreia schimbarea identităţii „nominale” deturnează maleficul, concepţie pe care o reîntâlnim în *Baltagul* în scena vizitei Vitoriei la baba Maranda, „vrăjitoarea” satului, când Vitoria vorbeşte de diavol evitându-i numele, măsură preventivă subliniată şi de baba Maranda: „...ţi-am mai spus şi altădată să nu vorbeşti de dânsul şi mai ales numele să nu i-l rosteşti, că-i primejdie.” Iar undeva mai încolo, îl auzim pe Mitrea, argatul, pomenindu-l pe „Cel care-a fost” sau pe „Cel cu coarne”.

Pe de altă parte, semantismul numelor Vitoria şi Nechifor nu pare a fi unul accidental. Alexandru Paleologu consemna cu privire la acest aspect următoarele: „Nu putem crede că semnificaţia tandemului onomastic «Vitoria – Nechifor» e doar întâmplătoare. Spuneam despre amândoi că au natură de stăpâni, de triumfători. Ceea ce Paul Georgescu numeşte «expediţia militară» a Vitoriei, condusă cu o strategie perfectă, se soldează cu o eclatantă victorie. Iar Nechifor (*Nike-phoros* = purtător de victorie), să luăm aminte: are nume schimbat. (...) Dar numele lui fusese Gheorghe, tot nume de învingător, numele celui care a ucis balaurul. Aşadar Nechifor e născut a doua oară, ca Dionysos. A trecut prin întuneric şi s-a născut din nou. Pe feciorul său îl cheamă tot Gheorghe, Gheorghiţă. Iar maică-sa îl va învăţa să ucidă balaurii. Pentru aceasta îl trece şi pe el prin întuneric.”[57] Observaţiile lui Paleologu din 1978 nu erau o premieră, ceea ce şi recunoaşte într-o notă de subsol la rândurile de mai sus, căci comentarii de tip etimologic pe marginea celor două nume, dar şi a celorlalte, apăruseră deja cu un an înainte într-un articol semnat de Gheorghe Muşu[58].

De asemenea, dezaprobarea de către Vitoria a insistenţei lui Ghiţă C. Topor pe lângă Minodora îşi găseşte argumente şi în planul relaţiei dintre nume şi ceea ce exprimă el: „Are un nas, drept după porecla care li s-a dat tuturor din neamul dascălului. Ochii mititei şi nasurile topor” (ceea ce va să însemne, după cum aflăm din ultima replică a Vitoriei, nasuri ascuţite şi mari). Ironia nevestei lui Nechifor are ca rădăcină tot o concepţie arhaică, trimiţând

[57] Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 84.

[58] „Rândurile noastre erau scrise, dar, fireşte, prioritatea rămâne a domniei sale, cu atât mai mult cu cât d-sa îşi extinde tălmăcirile şi la numele altor personaje din Baltagul, deosebit de interesantă părându-ni-se cea cu privire la Minodora, care mărturisim că ne scăpase cu totul, dar care nu putem crede că a fost intenţionată de Sadoveanu, cum ni se pare în schimb sigur că e cazul cu «tandemul onomastic» la care ne mărginisem noi şi al cărui sens e de altminteri bătător la ochi.” (Al. Paleologu, ibidem). Vezi Gheorghe Muşu, „Vitoria şi Nechifor”, în „Luceafărul” din 8 octombrie 1977.

la unul din mecanismele cele mai importante ale naşterii numelor proprii, acela al atribuirii lor conform trăsăturilor fizionomice; suntem, adică, în faţa unui exemplu, dintre numeroasele întâlnite în societăţile rurale, de transformare a unei porecle în nume propriu, adică în semn al identităţii civile. Ironia Vitoriei are un neaşteptat sprijin chiar din partea celui în cauză, căci pretendentul la mâna Minodorei are gustul îndoielnic de a-i trimite fetei o carte poştală pe care notează o declaraţie ce vorbeşte de la sine despre contaminarea cu efecte de kitsch a registrului versificaţiei şi vocabularului populare[59] („Foaie verde de mohor") cu registrul neologistic („te ador") al retoricii de tip Venturiano: „Foaie verde de mohor, / Te iubesc şi te ador, / Ghiţă C. Topor." „Mohor" cu „ador" şi „Topor" alcătuiesc un triptic ridicol prin contrastul dintre termenii alogeni, iar „omonimia" numelui propriu cu acela al substantivului comun din care, de altfel, provine, accentuează impresia. (În paranteză fie spus, remarcăm că Ghiţă Topor e al doilea personaj „absent" al romanului, plasat prin profilul său rizibil la polul opus celuilat personaj care nu apare „în cadru", şi anume Nechifor Lipan. S-ar putea, deci, spune, că această situare în afara cadrului a lui Topor şi caracterizarea sa în zeflemea, spre deosebire de aceea solemnă, gravă, tragică a lui Lipan, ţine de o strategie a contrastelor.)

În final ar trebui adăugat că tot printr-un nume propriu, între alte modalităţi, este sugerată arhaicitatea acestei lumi a *Baltagului*, atunci când Vitoria pomeneşte de baba Dochia cea din legendă, iar moş Pricop, aflat întâmplător prin apropiere crede că ar fi vorba de nevasta lui: „Care babă Dochia? Cea de pe munte, ori cea din casă?" Aici, sugestia de care aminteam este obţinută pe baza unei „întâmplătoare" coincidenţe a celor două nume; aşa cum Gheorghiţă-fiul nu ştie, în primul moment, cine e cel strigat de Vitoria, nici moş Pricop nu-şi dă seama, cel puţin dintru început, de care babă Dochia este vorba. Evident că „întâmplarea" aceasta nu e o simplă „omonimie" care provoacă deruta personajului, ci trimite la stratul mai profund al acestui plan de fundal constituit de vechimea lumii în care se mişcă eroina *Baltagului*.

[59] Pretendentul Minodorei e dintre cei plecaţi la oraş, deci, aşa cum o subliniază şi Al. Paleologu, dintre aceia care reprezintă elementul de ruptură faţă de tradiţie, în opoziţie deci cu păstrătorii acesteia – în speţă Nechifor şi Vitoria: „E clar că nu forma nasului, aceeaşi la tot neamul său şi care i-a atras porecla devenită nume de familie, o deranjează pe Vitoria la Ghiţă C. Topor, deşi cu orice ocazie o aminteşte batjocoritor, ci condiţia de surtucar, de viitor slujbaş, lefegiu, nu om liber, «român aşezat cu casă nouă în sat şi oi în munte»." – Al. Paleologu, op. cit., p. 75.

Creanga de aur (1933), e un roman, într-un fel, complementar *Baltagului*, atât din perspectivă valorică, după părerea lui Negoiţescu[60], cât şi din perspectiva substratului mitico-iniţiatic, după Paleologu[61]. Scriere cu adâncimi arhetipale, în care „singurul plan perceptibil este (...) acela simbolic”[62], în care sunt recognoscibile schema de basm a Cenuşăresei sau aceea a luptei cu dragonul, dar şi parabola filosofică[63], îşi susţine această armătură de fond şi cu ajutorul câtorva nume particulare cu vădite conotaţii. „Lingviştii – notează Pompiliu Marcea – ar putea găsi, în structura unor nume, sensuri intenţionate: Kesarion, de pildă, ar putea să însemneze *împărat al păcii*, Filaret – *omul milos* (celor doi, numele li se potrivesc perfect) etc.”[64] În numele „Kesarion” se află, într-adevăr, o trimitere suficient de explicită la „Cezar”, într-o formă mai apropiată de etimonul „Caesar” (care, ştim bine, era cognomenul gintei Iulia şi a devenit un nume atribuit tuturor împăraţilor romani de după Caius Iulius Caesar), conotaţie conformă superiorităţii întru spirit a protagonistului, excelenţei[65]. Epopt, adică „iniţiat de grad superior în misteriile eleusine”[66], peţitor întâmplător al foarte tinerei Maria, el va parcurge ultima fază a iniţierii sale, aceea practică, în infernalul Bizanţ, echivalent al unui labirint în centrul căruia va trebui să-l învingă, simbolic vorbind, pe balaur, pe dragon, adică pe Constantin Isaurianul (nume iarăşi cvasi-explicit, căci grecescul *sauros* înseamnă şopârlă, ceea ce ne apropie de ordinul reptilelor ş.a.m.d.). Ca o confirmare sugestivă, ne sunt furnizate în inimitabilul stil sadovenian informaţii referitoare la răceala şi răutatea lui Constantin, şi, la un moment dat, la „solzii” cămăşii de zale a viitorului împărat. „Pe parcursul

---

[60] „Dintre operele cele mai reprezentative ale lui Sadoveanu, romanele simbolice Baltagul şi Creanga de aur trebuie judecate prin conexiune (caracterul lor simbolic), ţinând seama de faptul că le apropie tocmai ceea ce le desparte şi prin aceasta semnificaţia lor vizează, în amplitudine ca şi în profunzime, integralitatea literaturii sadoveniene. Baltagul este un roman al demitizării (demistificării), pe când Creanga de aur, dimpotrivă, e un roman al mitizării (mistificării); s-ar mai putea spune, de-sacralizare pe de o parte, şi sacralizare pe de altă parte.” (Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I (1800 – 1945), Bucureşti, Ed. Minerva, 1991, p. 197)

[61] Cf. Al. Paleologu, op. cit.

[62] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 611.

[63] „Ea este, după unghiul din care e privită, basm, roman istoric, parabolă, scrisoare «persană» sau o poveste de iubire.” (Paul Georgescu, *Polivalenţa necesară*, Bucureşti, E. P. L., 1967, p. 22)

[64] Pompiliu Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976, p. 417.

[65] „Vitoria şi Nechifor aparţin, în opera lui Sadoveanu, categoriei personajelor tari, triumfătoare, stăpâne (...) pe destinul lor, din care mai fac parte Kesarion Breb, Ştefan cel Mare, pârcălabul Ştefan Soroceanu, Mehmet Caimacam etc.” – Al. Paleologu, op. cit., p. 82.

[66] Ibidem, p. 36.

romanului – notează Ovid S. Crohmălniceanu –, puterea infernală, întruchipată de Constantin, capătă chiar numele balaurului. În patul nupţial, Maria are pentru o clipă iluzia că iubirea ei a eliberat de o vrajă rea fiinţa umană ascunsă sub pielea fiarei. După ce s-a simţit «ca o jertfă din vechi şi întristate poveşti», e surprinsă că un tânăr «cu glas blând şi cu ochi de dragoste» poate să iasă «din acel înveliş de balaur fantastic». Curând îşi va pierde iluzia şi o auzim spunând: «Când vine asupra mea balaurul, mă simt pângărită până în fundul fiinţei». Pe dragon îl evocă însuşi numele lui Constantin-*Isaurianul* (subl. criticului)."[67]

Constantin este fiul Vasilisei Irina, împărăteasa căreia i se spune „lupoaica", astfel adăugându-se încă un determinativ animalier sugerând putere, libertate – dar şi ferocitate; iată ce citeşte pătrunzătorul Breb în înfăţişarea ei: „După acelaşi obicei, pe care el însuşi nu-l socotea bun, căci era un fel de râs tăcut şi lăuntric al său, călătorul văzu în împărăteasă o putere aspră şi flămândă. Părea întinsă cu toate unghiurile înainte, ca o lupoaică şi ca o patimă vie a măririi. O lupoaică îngrăşată şi bine ţinută, adaose el în sine." Îi putem adăuga seriei omologiilor om-animal pe Stavrikie hadâmbul, sfetnicul dintâi al împărătesei, în înfăţişarea căruia Breb „cunoscu numaidecât semnul vulpei", dar în primul rând chiar pe „egiptean", căci chiar numele „Breb" trimite la o „mască" animalieră ce are, în cazul său, o conotaţie pozitivă. Iată ce notează Constantin Ciopraga: „După lunga-i iniţiere în Orient, Breb (unii îi vor spune «egipteanul») se reintegrează naturii carpatine. (...) Citind «*semnele* pe care le-a pus Dumnezeu în lucruri şi în oameni», sacrul i se dezvăluie în toate – la modul panteistic: «Dumnezeu se vădeşte în glasul nourilor şi al cerbilor şi în alte glasuri ale muntelui...». Însuşi patronimicul Breb (= castor) – trimite la natură! Munte, codri, vietăţi în lumină, au în viziunea lui Sadoveanu, strălucit interpret al pământului dacic, valoarea unor însemne definind organicitatea locurilor."[68] Insistenţa cu care ne sunt date echivalenţe zoomorfe ale personajelor principale sugerează un plan, un substrat cu valori simbolice, în care reprezentările animaliere sunt termenii-cheie ai unei fabule grave. Nu sensul acestui scenariu cu personaje de bestiar ne interesează, ci faptul că în acest mod *Creanga de aur* devine o operă antinomică *Istoriei ieroglifice*;

[67] Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 33.

[68] Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981, p. 272.

antinomică din unghiul *procedeului* fundamental: dacă în opera lui Cantemir măştile zoomorfe ascundeau personaje istorice, în romanul lui Sadoveanu măştile omeneşti (istorice sau nu) ascund „figuri" animaliere.

Într-un asemenea context, „Maria", „Filaret" şi „Teosva" aduc sonorităţi mai luminoase, cel dintâi nume fiind foarte potrivit pentru sublinierea purităţii şi blândeţii celei ce va fi, simbolic, sacrificată „dragonului" din Sodoma-Bizanţ (dacă prelungim sistemul de echivalenţe, astfel încât să remarcăm că locuinţa din Constantinopol a bătrânului Filaret este aidoma casei lui Lot din Sodoma, adică o oază de cinste şi curăţenie sufletească în mijlocul patimilor carnale şi politice ale capitalei Imperiului Roman de Răsărit), cel de-al doilea nume de asemenea având valoare pozitivă („profil schiţat după acela al sfântului omonim"[69]), iar ultimul trimiţând, prin particula iniţială, „teo", la aceeaşi, marcată insistent prin Filaret dăruitorul, evlavie creştină. Numele părintelui de la Sakkoudion, „Platon", e o pată excentrică, aş zice, în acest tablou, pentru că el trimite la o figură arhicunoscută a filozofiei greceşti, deşi purtătorul său (înţelept, fără îndoială, însă dominat totuşi de bizarul epopt Breb) este un părinte creştin. În totul, *Creanga de aur* mărturiseşte o coerenţă remarcabilă a viziunii, repercutată inclusiv în registrul onomastic, registru cu valenţe simbolice, în consonanţă cu miza parabolică şi chiar ezoterică a romanului.

Trilogia formată din *O moarte care nu dovedeşte nimic* (1931), *Ioana* (1934) şi *Jocurile Daniei* (1971) implică un regim onomastic asemănător ca trăsături. E vorba în general de nume „comune", lipsite de ostentaţie, „respirând" un aer de relativă normalitate şi conforme cu o proză de analiză psihologică, deci cu o proză care nu vrea să contrarieze construcţia romanescă mimetică, realistă, ci doar vrea să schimbe optica asupra realităţii prin asumarea unei perspective declarat subiective şi, în consecinţă, prin relativizarea acesteia[70]. Autenticitatea, cea mai vânată categorie a psihologizanţilor şi a „trăiriştilor", defineşte astfel discursul lui Holban şi, implicit, stratul onomastic. Luând ca reper fraza lui Nicolae Manolescu („Opera lui Anton Holban ilustrează în chipul cel mai uimitor programul «modernist» al lui Lovinescu: citadinismul, interesul pentru psihologic, aerul

[69] Ibidem, p. 266.

[70] „Proza nu e obiectivă. Autorul îşi rezervă toate judecăţile morale, împiedicând receptarea condiţiilor adevărate, şi dacă scrierile au vreun interes documentar, atunci îl au numai în măsura în care subiectivitatea autorului ne informează despre ea însăşi ca obiect." – George Călinescu, op. cit., p. 962.

snob şi intelectual."[71]), s-ar putea spune, în mod analog, că trăsăturile enumerate, mai puţin cea de-a doua, caracterizează implicit şi onomastica lui Holban – care e vădit citadină, snoabă şi intelectuală. Singura marcă fără corespondent în planul onomasticii este aceea a „interesului pentru psihologic", dat fiind că materializarea ei antroponimică e imposibil de imaginat: ce nume ar putea să *denote*, să sugereze o asemenea dimensiune?

Numele eroilor principali din *O moarte care nu dovedeşte nimic* sunt Sandu, respectiv Irina – nume obişnuite, care înlocuite cu altele, pitoreşti, stridente, ar da prozei lui Holban un aer teatral şi convenţional pe care evident că autorul îl denunţă în primul rând prin ritmul şi stilul notaţiei de jurnal, de confesiune fragmentară[72] şi aproape cotidiană, iar în al doilea rând prin lipsa unei articulaţii dramatice – aceasta fiind înlocuită de un discurs eminamente anticalofil, prozaic. Celelalte nume nu sună nici ele nefiresc în contextul dat: Maia şi Dudu sunt colegele apropiate ale Irinei, Niki Mihail, un prieten comun Irinei şi lui Sandu. Urmează membrii familiei Irinei, cu mătuşi de modă veche, trecute probabil prin pensioane cu educaţie franţuzească (*madame* Lisa, *madame* Cléo, *madame* Aspasie, *tante* Eliza), apoi domnişoarele Riri şi Coca, tatăl Irinei, Michel, căpitan pensionar, şi tânărul Grégoire. Bonbonel (probabil o poreclă), Ivonne Segal, spălătoreasa familiei, Dumitra, boierul Barbu Pandele sunt figurile copilăriei eroului-narator. Completează lista: Florica (o prietenă a Irinei despre care protagonistul notează: „o prietenă oarecare, pe care abia o suportam"), sluga Hamiri, un anume Dascălu, o Ela (o iubită a eroului) şi un Coco („un tânăr agreabil, superficial, uşor paradoxal, serviabil când nu i se cer servicii prea complicate, compătimitor pentru durerile vizibile, spiritual şi amuzant întotdeana. Poartă costume ultima modă, nu lipseşte de la plajă vara, de la ceaiuri dansante, iarna, şi la cazino este un punct luminos."), Marcu, cel ce devine soţul Irinei, Vana, sora protagonistului, Gina, prietena comună eroilor principali. Cu excepţia celor doi, Sandu şi Irina, toate celelalte nume/personaje sunt cu totul secundare[73], fantomatice, căci nu *lumea* e

[71] Nicolae Manolescu, *Anton Holban*, în Lecturi infidele, E. P. L., 1966, p 147.

[72] „Romanul se confundă cu jurnalul intim şi-şi descoperă substanţa, nu în creaţia epică (talentul e considerat o prejudecată), ci în capacitatea de a fixa cât mai exact şi cât mai sincer momentele decisive pe care le cunoaşte viaţa interioară." (Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 479)

[73] „Chinurile în care se contemplă Naratorul au poate şi ceva din mazoschismul kierkegaardian; dar printr-o cumplită dezordine a sensibilităţii triumfă estetic un spirit raţiocinant. De unde, reducţia epică la două personaje esenţiale – celelalte, adiacente, nu deranjează unitatea duală." (Ion

zugrăvită aici, ci *lumea interioară* a lui Sandu, pentru care, de fapt, în centrul atenţiei se află el însuşi şi, undeva pe planul al doilea, Irina, femeia pe care experimentează, sadic-misogin, puterea sa de dominare şi asupra căreia îşi debordează cultura şi ambigua sa „superioritate”. Această „contorsionare” a protagonistului asupra lui însuşi e subliniată şi de Nicolae Manolescu atunci când vorbeşte despre „incapacitatea de a crea oameni, tipuri” a lui Holban, adăugând: „Ca şi Camil Petrescu, Holban nu e un bun observator, cel puţin în sensul de a observa ceva din afara lui, singurul personaj interesant fiind – cum spune Călinescu despre Camil Petrescu – autorul însuşi.”[74]

Adesea personajul-narator înlocuieşte numele cu câte un „X”, semn că personajul respectiv nu are importanţă în economia mărturisirilor: mediocrul X, profesorul X, sublocotenentul X, sau pur şi simplu „X”.

Onomastica romanului *Ioana* nu contrazice observaţiile de până acum. Irina e înlocuită de Ioana, nume la fel de obişnuit, şi mai apar Viky, sora protagonistei, vărul Charles, Axente, locuitori ai Cavarnei al căror nume evocă zona descrisă şi originea personajelor: Hacik, Cadâr ş.a. (până şi pisoiul, personaj important din punctul de vedere al autorului[75], poartă numele de Ahmed). Ca şi în restul trilogiei, majoritatea numelor sunt cele de botez (şi până şi adresarea oficială se face pe baza numelui mic, aşa cum o face un personaj care i se adresează protagonistului cu formula „domnule Sandu”), concurate sau, adesea, substituite de hipocoristice – semn al familiarităţii sau chiar al intimităţii. Astfel sunt Riri, Coca, Niki din *O moarte care nu dovedeşte nimic*, ori Viky din *Ioana*.

Cel mai interesant personaj rămâne însă acela anonim, bărbatul pentru care Ioana l-a părăsit pe Sandu şi care, şi după refacerea cuplului iniţial, rămâne, paradoxal, prezenţa cea mai vie din viaţa acestuia. În *Testament literar* autorul mărturiseşte că l-a lăsat „anume fără nume propriu” – evident în ideea că numele ar fi fost nu doar inutil, ci chiar un obstacol în receptare,

---

Negoiţescu, *Analize şi sinteze*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1976, p. 241)

[74] Nicolae Manolescu, op. cit., p 156.

[75] „Ahmed, o pisică, apărând la diferite distanţe, nu ca un decor cum s-a crezut, ci ca un simbol al vieţii chinuite între cei doi eroi. În momentul când Sandu speră că fericirea între ei se poate face, Ioana visează un pisic mort; nimic nu se poate schimba, chiar dacă înlocuiesc decorul. Dealtfel, chiar slab psiholog, îţi poţi da seama că nu se pot vindeca Ioana şi Sandu imediat ce vor părăsi Cavarna. Dar cu surprindere am văzut că a fost neobservat efectul ultim, şi nu s-a dat nici o importanţă deosebită lui Ahmed pe care-l preparasem cu atâta migală.” (Anton Holban, *Testament literar*, în Opere, II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 18)

dat fiind că personajul desemnat întotdeauna de Sandu drept „celălalt” nu are importanţă atât prin caracteristicile sale individualizatoare, cât prin „funcţia” sa: el e cel pentru care Sandu a fost trădat, el e *termenul de comparaţie* al lui Sandu; cu alte cuvinte, deşi Sandu îl cunoaşte, pentru el va rămâne mereu „celălalt”, bărbatul care i-a fost preferat de către Ioana.

Jocurile Daniei, romanul postum care încheie „trilogia” autoscopiei lui Sandu, păstrează formula anterioară: în centru se află din nou un cuplu, format din acelaşi personaj-narator şi dintr-o nouă prezenţă feminină, Dania. Reapar hipocoristice terminate în i/y[76] denotând familiaritatea, dar şi influenţa culturii franceze (Mady, Milly), Raul (nume franţuzesc, „de oraş”, aici atribuit personajului reprezentat de fratele de 12 ani al Daniei – dar în *Răscoala* lui Rebreanu, cum am văzut, atribuit tânărului monden), Conitz – nume mai interesant, ce de-abia „colorează” şirul anodin al celorlalte (alături de numele – sau porecla – unui pictor, „Rigo”), şi desemnând un amic devenit de prisos din momentul în care i-a făcut lui Sandu serviciul de a-l duce la Dania; servitoarea se numeşte, „româneşte”, Iulia, iar nepoata unei foste gazde dintr-un oraş de provincie poartă numele de Nutzi (hipocoristic de la Elena, aici apare scris, snob, cu „tz” în loc de „ţ”, aşa cum un nume asemănător, pomenit întâmplător chiar de Nutzi, e transcris „Tantzi”). Reapare X-ul ce desemnează deopotrivă prieteni sau necunoscuţi care nu au importanţă în ochii lui Sandu, dar e concurat la un moment dat de „B” („evreul B.”).

Uitatul roman al lui Constantin Fântâneru, *Interior* (1932), oferă portretul unui personaj purtând numele Călin Adam. George Călinescu vede în comportamentul ciudat al eroului manifestările unei crize de imaturitate ce vine „dintr-o prea mare vitalitate, care dă naştere la nelinişte, la întrebări asupra modalităţii de a se afirma”[77]; Ovid S. Crohmălniceanu consideră, însă, că „mai degrabă avem de a face, în cazul de faţă, cu simptomele unei dezorganizări clinice, care nu va întârzia să mult să se arate. (...) Timpul şi ambiţia îşi pun pecetea asupra unei neurastenii progresive, prin fouma filozofică abisală şi vag mistică pe care o iau anxietăţile bolnavului. Dilatarea maladivă a vieţii interioare se produce în aceste direcţii. Obnubilarea

[76] La un moment dat aflăm că Dania are trei nume şi că unul dintre ele include şi un y: „(...) Dania nu poate renunţa la numele din mijloc, scris cu un y.” În lipsa numelui întreg, nu e limpede dacă e vorba de snobism sau de adecvarea la o anumită tradiţie antroponimică.

[77] George Călinescu, op. cit., p. 964.

conştiinţei are loc printr-o beţie speculativă, care-i dă victimei iluzia că depăşeşte o condiţie existenţială comună, cucerindu-şi alta superioară."[78] Indiferent de partea cui se află adevărul (criză de vârstă, la Călinescu, manifestare patologică, la Crohmălniceanu), el nu ne poate împiedica să „recuperăm" şi să valorizăm pozitiv *substratul* posibil al bizareriilor protagonistului. Iar punctul de plecare (sau de sosire) îl găsim chiar în numele său. Căci e greu de crezut că numele de familie al eroului este dat de către autor într-o doară, fără nici o intenţie expresă. Oricum, indiferent de această posibilă intenţie, „Adam" se potriveşte perfect unui „naiv" perfect conştient, contradicţie evidentă şi dăunătoare valoric romanului, căci reflectă esenţa construirii personajului, respectiv a romanului: inocenţa pare programatică (sic), din moment ce protagonistul o conştientizează şi o afişează, ba, mai mult, şi-o comentează astfel: „Trăiesc înviind din ruşinoasă tristeţe, din deznădejde uneori iremediabilă, după zone de naivitate, ca o descalificată pasăre Phönix."; „Adam" se potriveşte unui soi de peripatetician al maidanelor capitalei, ce încearcă o resuscitare individuală a legăturii pierdute cu natura, refugiindu-se în plimbări exaltate: „Când merg pe pământ îl izbesc zăpăcit cu piciorul. Aş vrea să urlu că dispreţuiesc oamenii, că nu-mi pasă de nimic şi că poate să se ducă dracului toată comedia cu arlechini, laolaltă. (...) La urma urmei, mă pot dispensa de grija, atât de omenească, de a avea o conduită de *societate*, pot să strig ca un animal că sunt liber, că mă simt în măduva oaselor liber şi că am pus capăt nostalgiei de societate civilizată. Fie lăudate vieţuitoarele toate şi un soare milostiv să le protejeze. Să trăiască şi ulmii de asemenea care mi-au ţinut umbră şi sub coaja lor să clocotească seva aromată. Îmi arde trupul de bucurie, de mulţumire nesfârşită. Molcom, absent, fericit!"[79]

Se află în acest fragment cam toate reperele profilului acestui nou Adam care, în mijlocul marelui oraş caută solitudinea, respingând societatea (cuvânt subliniat în text chiar de autor) şi lăudând retragerea în sânul naturii. În mod paradoxal, fericirea eroului vine din perceperea absenţei sale („Molcom, *absent*, fericit!") ca persoană „civilizată" (e chiar perceput, de către cei ce-l

[78] Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 496.

[79] Chiar Crohmălniceanu marchează astfel de pasaje, cum ar fi acela al întâlnirii cu nişte capre păscând, ce îi dă „sentimentul descoperirii unei intense fericiri", dar calificarea sensului acestora e negativă, sugerând (auto)mistificarea: „Un gest de regresiune vegetativă (nepăsare vestimentară, împăcare cu murdăria fizică, vagabondaj pe maidane şi locuri virane, sau recluziune prelungită în cameră) tinde a se da drept o întoarcere la condiţia elementară a vieţii." (Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 497)

cunosc, drept un ciudat, un incomod cu purtări „nelumeşti”); în acest context, „Adam” nu poate fi o întâmplare, ci un nume perfect justificat de viziunea protagonistului. „- Trăieşti tu viaţa noastră? Ori ai intuiţia uneia subreale, ca o insectă!” e întrebarea pe care i-o pune un personaj, iar răspunsul este: „- Sunt subreal (...). Lucrurile reprezintă un paravan sub care mă îndepărtez treptat. Efortul de orice clipă mi-e de a rămâne subreal!”. Impresia generală la lectura romanului confirmă sugestia unui soi de trăirism, înţeles aici ca existenţă „subreală”, adică la un infra-nivel, unde nu contează decât acea dimensiune de dinaintea civilizaţiei: „Mă reculeg cu aerul unui om care vine dintr-o lungă călătorie. Astfel îmi par noi stâlpii casei, prispa. (...) Mă aşez apoi pe pat. Pun cât mai multe cărţi în jur; în zadar. De acum nu înţeleg rostul cărţilor. Sunt deosebit cu desăvârşire de orice e scris în vreo carte. Lumina în care văd ziua, sunetele scoase de învelişul pământesc nu se află zugrăvite nicăieri.” Redescoperirea, pe cont propriu, a originarului, re-înnoirea, reîmprospătarea lumii prin refuzul produselor civilizaţiei şi ale culturii (aici, cartea) sunt coordonatele de existenţă ale eroului lui Fântâneru. Iată un alt fragment în care avem descrierea unui nou act de recuperare a sinelui nepervertit, ne-alienat, adamic, originar: „Mă întorc în grădină, mă aşez pe bancă, lângă un strat de flori. O pulbere fină, de răcoare, abureşte frunzele late; dau la o parte ceremonialul şi mă aşez pe pământ cu o palmă sub cap, – blagoslovit pământ rece! îmi bate inima. Scot în soare câteva fire de ţărână: asta; misterul existenţei mele. În boabele astea mi se ascunde viaţa.” Revelaţia originii sale telurice motivează încă o dată numele personajului. Iar o altă revelaţie, aceea a singurătăţii sale fundamentale, cu rădăcini în timpurile imemoriale şi biblice, întregeşte profilul protagonistului ca individ ce are privilegiul întoarcerii la datele autentice ale pattern-ului său, biblicul Adam: „Deodată am această idee teribilă: sunt singur. Faptul de a fi singur constituie o idee de aceeaşi străşnicie morală, ca de exemplu: «Dumnezeu există». În clipele următoare şocului, avusei o bizară plăcere, o excitare fină. Eu sunt acela care sunt singur, îmi spusei. Ce graţie! Sunt într-adevăr singur? Şi ce înseamnează asta?” De remarcat faptul evocării Dumnezeului Vechiului Testament, atât direct cât şi prin parafrazarea onomasticii divine ca absenţă totalizatoare: „eu sunt acela care sunt singur” (formulă care nu poate să fie străină de „eu sunt cel ce sunt”).

În prefaţa la prima reeditare postbelică, Ştefan Borbély consemnează şi el că numele protagonistului e un „nume semnificativ, care uneşte două

arhetipuri culturale ale fericirii, cel eminescian, autohton, şi cel biblic, universal."[80] Semnificaţiile atribuite mai sus numelui Adam pot fi regăsite, indirect, în formulări extrem de fericite, în continuarea comentariilor lui Borbély: „Romancierul transcrie succesiunea arbitrară a unor momente privilegiate datorită cărora sufletul este transfigurat, potenţat în absolut de către energia internă a vieţii. *Interiorul* (sintagmă care dă titlu şi sens întregului) nu aparţine eului ci componentei sale impersonale, stratului simbolic arhetipal al sufletului. Prin el existenţa se unversalizează, se uneşte cu marele destin al naturii. Printr-o asemenea nelinişte fecundă omul este scindat între o dimensiune individuală nesemnificativă şi o componentă impersonală, profund esenţială. Astfel, insinuează C. Fântâneru, fiecare om, oricât de umil ar fi el, trăieşte o existenţă metafizică. Secvenţele de maximă intensitate emoţională reprezintă «o a doua realitate» a lui Călin Adam, realitatea interioară, fantastă, dematerializată, comună tuturor oamenilor. Astfel, renunţând la un aparent paradox, se impune să vedem în existenţa lui Călin Adam mai mult decât o formă de solitudine solipsistă, şi anume expresia unei universale solidarităţi umane."[81]

Astfel stând lucrurile, putem spune că inocenţa funciară a lui Călin Adam îl salvează şi de la a căpăta profilul patologic al lui Humbert Humbert, vânătorul de nimfete, atunci când descoperă în persoana fetiţei de treisprezece ani, Lili, posibilul obiect al dragostei sale[82]. Atracţia reciprocă a celor doi eroi capătă o explicaţie şi prin prisma deja comentatei inocenţe a protagonistului, respectiv a inocenţei prezumtive a fetiţei. Romanul lui Fântâneru este, însă, departe de tema şi de trama *Lolitei* lui Nabokov (interesant, Lili şi Lolita au sonorităţi asemănătoare, de parcă numele în care se repetă „lichidul" *l* ar fi cele mai potrivite pentru o nimfetă). Aspect şi mai interesant, „noul" Adam posedă încă un atribut al arhetipului său: numeşte; în circumstanţele date, de fapt o *re-numeşte* (dar gestul nu e mai puţin adamic) Lili pe fetiţa Cania (nume neobişnuit), fără a da vreo explicaţie gestului său. Cania, care la rândul ei se arătase amuzată de numele *nomothetului*, va purta, pentru acesta, numele Lili cu aerul cel mai normal, ca şi cum, din punctul ei de vedere, actul lui Adam ar fi fost unul cotidian. Firescul cu care fata intră în jocul lui Adam îşi găseşte

[80] Ştefan Borbély, „Prefaţă" la Constantin Fântâneru, *Interior*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, Seria „Restituiri", 1981, p. 20.
[81] Ibidem, p. 23 – 24.
[82] „Erotica este tot atât de neliniştită: precoce, ingenuă, extemporală." – George Călinescu, ibidem.

sursa probabil în afecţiunea pură a tânărului Adam, despre care un alt critic se pronunţă astfel: „Extrem de vulnerabil din punct de vedere afectiv, personajul are o mare sete de afecţiune, pe care şi-o revarsă asupra fiinţelor inocente şi pure: animalele şi copiii. Natura plină de viaţă pare să-l vindece de nevroze. (...) Mângâierea unei căprinţe sau salvarea unui şoricel de la înec îi dau extaze, punându-l, panteistic, în contact cu divinitatea. Între el şi copii există puternice legături afective.”[83]

În *Rusoaica* (1933) lui Gib Mihăescu substantivul comun „rusoaica” devine pentru eroul principal, locotenentul Ragaiac, dar şi pentru cel căruia îi destăinuise himera sa, locotenentul Iliad, un nume generic (scris, prin urmare, cu majusculă) al idealului său feminin, care capătă o aură cu totul specială o dată cu repetatele căderi în reveriile extatice ale celor doi camarazi de frontieră. Când, de pildă, Ragaiac are o „scăpare”, în sensul „degradării” numelui „propriu” (Rusoaica) în cel comun, din care de altfel provine („- A trecut pe la tine o rusoaică?”), Iliad îl „corectează iluminat şi solemn”: „- Rusoaica!”. Puterea de reprezentare a acestui supra-nume – de fapt – reiese, între altele, şi din aceea că numele „rusoaicei” lui Iliad e divulgat lui Ragaiac abia după îndelungi descrieri şi tărăgănări ale momentelor importante care jalonează istorisirea şi care par a da seama asupra unei adevărate ştiinţe a suspansului din partea lui Iliad, dar care de fapt dau măsura exaltării şi regretelor sale:

„– N-o chema cumva Sonia, ori Nataşa? fu ultima mea încercare de a zgudui măcar această realitate care se ridica tot mai solidă dinaintea ochilor mei, pentru a surprinde în dosu-i vanitatea unui cât de mic colţ de plăsmuire.

– Nu, o chema Valia...

– Atunci, poate că a fost cu adevărat ...

– Cine? tresări şi se holbă Iliad...

– Cine? Rusoaica...”

Numele real al rusoaicei lui Iliad apare în pagină cu întârzierea necesară creării unui efect psihologic de maximă percutanţă, astfel încât impresia să fie aceea a unei adevărate revelaţii. Supoziţia, născută din invidie, a lui Ragaiac, conform căreia „Rusoaica” lui Iliad ar putea fi doar o plăsmuire desprinsă din

[83] Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1983, p. 227 – 228.

romanele ruseşti (Sonia ar trimite, după unele indicii anterioare, la Sonia Marmeladova, iar Nataşa la Nataşa Rostova – v. şi Al. Andriescu) este înlăturată în momentul folosirii numelui „Valia”, mai puţin „răsunător” literar, ceea ce îi confirmă scepticului Ragaiac faptul că Iliad nu fabulează. Totodată, evocarea numelor eroinelor ruseşti au, paradoxal, rolul de a relativiza calitatea de „zeiţă” a Rusoaicei lui Iliad, în ciuda faptului că, aşa cum aflăm din primele pagini ale romanului, tot aceste nume sunt acelea din care Ragaiac îşi nutreşte cultul erotico-livresc de Pigmalion rătăcit la frontiera româno-rusă. Ca să nu mai menţionăm faptul că, undeva mai jos, aceeaşi literatură este evocată ca „momeală” spirituală a Rusoaicei-Valia („Şi nu-i spuneai că aici, aproape, foarte aproape, ai un prieten care a cetit pe Dostoievski tot, tot, poate mai mult decât a cetit ea..., care aşteaptă norocul să-i desprindă chiar din paginile lui Dostoievski sau ale lui Tolstoi şi să-i aducă o Avdotia Alexandrovna, o... Anna Ka...”).

Dar paradoxurile nu se opresc aici. Poate cel mai important e acela, remarcat de comentatori, care constă în faptul că „numele unor personaje feminine din romanul rusesc al secolului al XIX-lea, adeseori evocate, după cum am văzut, de romancier, prin Ragaiac, capătă, în mod ciudat, o justificare mai profundă în caracterizarea Niculinei decât a Valiei sau a Marusiei.”[84] Însă dincolo de această bizară substituţie a Rusoaicei cu Niculina Serghie, se cuvine subliniată prezenţa modelului livresc al iubirii „ideale” a lui Ragaiac şi, în ordinea acestui studiu, calitatea de infrastructură a acestui tipar, pe care o au numele proprii desprinse din frecvent evocata literatură rusă. Invocarea pătimaşă a Rusoaicei, într-o stare de transă aproape, are ca punct de plecare tocmai imaginea „perfectă” a unei femei-colaj în al cărei profil intră cele mai interesante şi cele mai seducătoare personaje feminine din Turgheniev, Tolstoi şi Dostoievski. În primul rând numele acestora face serviciul introducerii cititorului în atmosfera „rusească” a cărţii lui Gib Mihăescu, iar abia apoi amănuntele desprinse din portretele respectivelor eroine. Operaţiunea implicită de arheologie literară propusă de naratorul din *Rusoaica* începe cu această onomastică şi se sfârşeşte cu ea.

„Realitatea – spune Marian Papahagi – este, în carte, supusă planului superior al ficţiunilor şi reveriilor personajului: este semnificativ, de exemplu, că legătura cu Niculina este posibilă atâta vreme cât personajul trăieşte într-o

[84] Al. Andriescu, „Postfaţă” la *Rusoaica*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1990, p. 280.

aură romanescă. Când ea este descifrată, când adică «misterul» nu mai subzistă, personajul în cauză e literalmente abandonat, suspendat. Acelaşi lucru, în fond, se poate spune despre reîntoarcerea lui Ragaiac la Marusea: ea este redescoperită atunci când pare a se învălui din nou în mister.”[85] Pornind de la un pasaj în care ne este descrisă Marusea („Marusea se legăna între vălurile de mireasă ca între aripi de fluturi şi cununa voievodală de pe capul ei îi da o înfăţişare de domniţă sau de Rusoaică”, acelaşi critic decriptează titlul şi, implicit, termenul generic cu care Ragaiac îşi denumeşte fantasma, dându-i un sens mult mai înalt: „Pasajul este important pentru decodarea titlului cărţii şi al sensului pe care Gib Mihăescu îl imprimă, subtextual, romanului: «cununa voievodală» anticipează asemănarea cu o «domniţă» a iubitei abandonate şi văzute acum, la regăsire, cu alţi ochi; al doilea termen (Rusoaică) este folosit însă în alt sens decât cel al identităţii etnice (Marusea este oricum rusoaică). Într-adevăr, sensul său trimite, printr-o etimologie sui-generis, la «rusalcă», personaj al mitologiei populare ruseşti, reprezentat în general în costum alb de mireasă şi cu părul legat într-o cunună. Rusoaica aşteptată este deci în acelaşi timp o femeie ideală şi o rusalcă, o fee. Dara mitul acesta se făureşte numai în parte prin contingenţă folclorică; el are altminteri resorturi livreşti.”[86]

În altă ordine de idei, observăm că personajul-narator are o sensibilitate particulară faţă de nume. Atunci când face descrierea celei căreia căpitanul Bădescu îi poartă o iubire „furtunoasă” exprimată, sugestiv, prin neastâmpărul calului său „Volbur”, Ragaiac precizează chiar dintru început: „Ghena Kersanova, pe numele semit Golda, n-avea nimic auriu în persoana ei. Înaltă şi brună (...), cu ochii largi, negru-verzui (...) cu părul negru-castaniu”. Între nume, care exprimă luminozitatea şi culoarea aurului, şi înfăţişarea „întunecată” a personajului se instaurează o distanţă creatoare de tensiune, stare identică aceleia dintre pretendentul la mâna Goldei şi tatăl acesteia, evreul Kersanov Weiss. Semnificativ e însă faptul că protagonistul remarcă nepotrivirea dintre nume şi înfăţişarea celei care-l poartă, ca şi când ar fi fost încălcată o regulă. Astfel, caracterul de excepţionalitate al eroinei – Golda e frumoasa *inaccesibilă* a târgului basarabean din apropierea Nistrului – e încă o dată accentuat.

[85] M. Papahagi, *Eros şi utopie*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1980, p. 123.
[86] Ibidem.

Câteva pagini mai încolo, misterul Ghenei Kersanova este din nou evocat, într-un alt context: „...tot excesul sufletesc, pe care aş fi putut să-l întrebuinţez în afară, se concentrase asupra cărţilor mele şi îndeosebi asupra matematicei. Îmi plăcea s-o denumesc la singular, ca pe o persoană anume. Era Ghenea Kersanova a mea şi eram măgulit peste fire, numai încercând să fac o comparaţie între aceste două înlănţuitoare de spirit". După cum se vede, obsesia reducerii la esenţă („îmi plăcea s-o denumesc la singular...”), obsesie pe care am întâlnit-o şi în cazul „Rusoaicei”, se manifestă deja în aceste prime pagini, şi ea, deşi se referă la teritoriul abstract al unei ştiinţe, trădează aceleaşi fantasme erotice: „...această amantă, învăluită în atâtea simboluri indescifrabile şi formule...”. Iar faptul că unicizarea matematicii se produce prin intermediul unui nume propriu („Era Ghenea Kersanova a mea”) confirmă fascinaţia protagonistului pentru capacitatea unui singur nume de a evoca şi de a exprima chintesenţa lucrurilor.

Tot de un nume propriu se leagă şi autoironia de care dă dovadă Ragaiac atunci când constată că zeiţa Diana – simbol străveziu al aceleiaşi excelenţe feminine către care aspiră locotenentul – atât de căutată „prin zăvoaiele şi colnicele sectorului” nu este decât comuna „ţigăncuşe rumenă, din partea locului, care venise cu caprele la păşune”. Coborârea bruscă din sfera înaltă a numelui Diana - cu tot orizontul mitologic implicat de acest nume – pe „pământul” lipsit de transcendenţă al anonimatului reprezentat de „ţigăncuşa rumenă” e de natură contrapunctică, iar contrastul nu face decât să marcheze încă o dată diferenţa dintre aspiraţie şi realitate. Nicolae Balotă comentează: „Ragaiac făureşte o Thebaidă (calul său nu poate avea alt nume decât acela al schimnicului Pafnute). E firesc ca, însingurat, având chemarea fugii din real, să-şi populeze Thebaida sa cu arătări. Judite, Dalile, Diane, divinităţi antice îl urmăresc pe acest obsedat al erosului. Ca şi Cavalerul Tristei Figuri, el descoperă o Diană într-o ţigăncuşă păzind capre. Dar, mai presus de aceste plăsmuiri ale unei fantezii aprinse de o senzualitate excesivă (sau poate, invers, simţurile sunt exacerbate de ardorile interioare ale imaginaţiei), apare şi devine stăpânitoare, adevărată prezenţă obsesivă, «Rusoaica».”[87]

Dincolo de toate aceste momente de privilegiere a numelor proprii, nu mai e de notat decât că numele evocate şi acelea care sunt de regăsit în restul operei îşi îndeplinesc, alături de alte elemente, rolul obişnuit de coloratură. O

[87] Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974, p. 228.

rapidă trecere în revistă a lor e suficientă pentru a vedea că idealul doric al „realismului”, cu tot ce presupune acesta, e respectat: târgul basarabean din preajma Nistrului e reprezentat de Marusea, crâşmarul Naftule, de doctorul Trofim Baldajarski, de Arcadie Nicolaevici Cuzmin, tatăl Marusei, de profesorul rus Vladimir Antimov, viitorul soţ al Marusei, de evreul Kersanov Weiss şi fiica sa barişnia Ghenea, de ofiţerii români ai Garnizoanei oraşului (colonelul Tătăranu, „un personagiu foarte milităros şi ursuz”, căpitanul Bădescu, locotenenţii Ragaiac şi Iliad); contrabandistul e Serghie (uneori numit Serghe) Bălan, soţia sa, româncă, e Niculina, „rusoaica” fugară e Valentina Andreevna Gruşina (pe „numele de răsfăţ Valia”), Arun Stern e fugarul evreu, Ilia e transfugul rus (care are o replică semnificativă pentru ideea că un nume comun, lipsit de sprijinul celuilalt, al numelui de familie, e suficient pentru a exprima simplitatea şi condiţia umilă: „- Cum te cheamă?”, îl întreabă Ragaiac. „- Ilia. – Ei, şi-atât? – Atât... Pentru un suflet al lui Dumnezeu un nume e de-ajuns...”), luntraşul e Afanasie, plutonierii se numesc Gârneaţă (oltean) şi Cebuc, caporalul – Marinescu, sublocotenentul – Ilieş, soldaţii rămân, evident, anonimi, cu excepţii (de pildă ţiganul Gherăscu), o patrulă a lui Iliad e formată din soldaţii Potroc Alexe şi Minune Gheorghe, fetele cu care se întreţin soldaţii sunt Anuţa şi Măriuca, iar calul lui Ragaiac se numeşte, cum altfel, Pafnute. Acestea sunt cam toate personajele cărţii şi sunt de ajuns pentru a contura o atmosferă. În ce priveşte caracterul personajelor, numele reprezintă, de bună seamă, doar punctul de plecare – sau, uneori, de sosire – al constituirii profilului.

În *Enigma Otiliei* (1938) portretistica beneficiază şi de aportul expresivităţii onomastice. Partea bărbătească a familiei Tulea (Simion, Titi) se caracterizează prin retardare (Titi) şi senilitate paranoică (Simion). Tulea trimite – şi nu cred că involuntar – la tuleie, cuvânt ce trimite la sugestia infantilităţii, termen exact pentru Titi (la care şi acest „Titi”, familiar şi denotând răsfăţul din partea părinţilor, contribuie, prin alăturare cu „Tulea”, la accentuarea tipologică). La tată există un contrabalans prin „Simion”, însă marca infantilităţii a numelui de familie rămâne valabilă ca perspectivă caracterologică, pentru că decrepitudinea personajului se manifestă prin ceea ce îndeobşte se numeşte „a da în mintea copiilor” – spre deosebire de degradarea lui Constantin (pentru care se foloseşte familiarul „Costache”)

Giurgiuveanu. Numele de familie al bătrânului avar nu are însă o conotaţie aparte. Sonoritatea e puternică (provine de la „giurgiuvea”, care e de origine turcă) şi doar ea, fără susţinerea semantică, atrage atenţia.

La fel se întâmplă şi cu Leonida Pascalopol: numele său dă seamă asupra originii etnice (deşi îndepărtată), fapt confirmat chiar de către personaj („Am în mine puţin sânge grecesc”[88]), însă Pascalopol, mult mai des utilizat decât Leonida, deţine şi valoarea unei anume acustici care, asociată portretului moşierului – aproape gras, manierat, detaşat etc. –, contribuie la formarea unei imagini relativ limpezi a personajului; acustica se adaugă portretului – preponderent vizual – şi efectul este de particularizare în plan caracterologic. La fel şi cu Aglae (sugestia e de acreală şi arţag), Aurica, Stănică Raţiu (Stănică are, din punct de vedere sonor, o undă de vitalitate, lipsită însă de seriozitate, rimând cu Mitică, Petrică ş.a., fiind un diminutiv; Raţiu ne întâmpină cu pişcătura stridentă a „ţ”-ului[89]), Sohaţchi (o îmbinare de jovialitate şi viclenie, cu corespondenţă în apucăturile sale: bonomie, vorbă-lungă; el e cel care îl atrage pe Titi în capcana însurătorii), Weissmann e, bineînţeles, evreu, Agripina e, desigur, mătuşa venerabilă ş.a.m.d. În rest, nume comune: Georgeta, Olimpia, Otilia, Toader...

Stratul onomastic dobândeşte greutate, ba chiar o „greutate specifică”, şi devine spectacol în *Bietul Ioanide* (1953). O certă dimensiune ludică şi livrescă poate fi detectată în seria numelor proprii. Foarte puţine nume de familie au o rezonanţă comună (Bogdan, Ionescu) şi se întâmplă ca până şi prenumele să

[88] Coincidenţă revelatoare, cred eu, atât Pascalopol, cât şi Ioanide, personaje esenţiale, nici unul ridicol – într-o masă de apariţii ridicole –, după cum indică numele şi după cum recunosc personajele însele, au ascendenţă grecească – ceea ce în ochii autorului, date fiind recurenţele (vezi eleganţa şi bunul simţ ale lui Pascalopol, dar vezi mai ales proiectele arhitectului Ioanide, care vrea să construiască în spirit neogrec), pare a denota caracter şi mai ales stil, viziune estetică asupra existenţei. Obârşia greacă a acestor eroi, cu precădere a lui Ioanide, ins de excepţie şi în ordine artistică (spre deosebire de Pascalopol), certifică, poate, încă o dată, obsesia călinesciană a supremaţiei clasicismului grec, exprimată uneori în moduri directe. Astfel, clasic, afirmă G. Călinescu într-o cronică, e cel „care, fără să se abstragă din prezent, are statornic înainte imaginea Greciei antice. (...) Clasicul priveşte prezentul greceşte, aceasta-i tot.” (George Călinescu, *Cronicile optimistului*, Bucureşti, E. P. L., 1964, p. 167) În acelaşi sens, D. Micu notează: „Supărat pe «aceia care acceptau lumea aşa cum este», Ioanide se vrea «grec» (ceea ce şi este prin originea etnică, o dovedeşte chiar numele), prin aceasta înţelegând: un spirit orientat spre esenţe şi permanenţe, spre «marea geometrie»” (Dumitru Micu, *G. Călinescu. Între Apollo şi Dionysos*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979, p. 558)

[89] „Stănică este reîncarnarea lui Caţavencu din O scrisoare pierdută, dotat însă cu o energie superioară”, notează Al. Piru, în *Permanenţe româneşti*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 305. De observat coincidenţa sonorităţii ascuţite a i-ului: Raţiu / Caţavencu.

aibă sonorităţi excentrice: Gonzalv, Bonifaciu, Saferian, Ermil, Erminia. Spre deosebire de celelalte două romane, în *Bietul Ioanide*, probabil datorită originalităţii lor, numele de familie, iar nu prenumele sunt frecvent folosite. De asemenea, foarte des apare denominaţia completă a personajelor.

Nivelul funcţiei „socio-profesionale" e cât se poate de elocvent reprezentat: negustorul armean se numeşte Saferian Manigomian, aristocraţii se numesc Valsamaky-Farfara, Gaittany, Hangerliu, profesorii sunt Dan Bodgdan, Andrei Gulimănescu, Gonzalv Ionescu etc. Dar nivelul de maxim interes este acela al semnificaţiilor: Panait Sufleţel e un clasicist pătimaş, plin de citate (el „traduce" o exclamaţie ca „E frig al dracului!" cu expresia „Boreu devine pervers!") şi cu un temperament de „agitat furibund" (Sufleţel), Dan Bogdan e sugestiv prin absenţa sonurilor deosebite – el e profesorul „anonim" şi victima inocentă a convulsiilor istoriei. Pomponescu Ion (Jean, pentru cele două doamne Pomponescu) – asociere între o sonoritate cu sens (pompos[90], cuvânt care apare chiar în caracterizarea naratorului: „discreţie pompoasă") şi foarte banalul Ion, rezultând un binom perfect ca marcă a unui „ministeriabil" fără minister şi „fără nici cea mai mică putere de analiză politică" şi a unui şef de şcoală a stilului naţional în arhitectură, dar fără activitate în domeniu (dar este unul din puţinele personaje care se modifică structural, scăpând, în final, de tirania tipologicului). Bonifaciu Hagienuş – „un fel de silen", versatil şi servil, epicureu cu fineţe, orientalist. Andrei Gulimănescu – sună uşor ridicol, combinaţia Gonzalv plus Ionescu e de asemenea generatoare de zâmbete, pentru că se bazează – ca şi la Ion Pomponescu şi la alţii – pe o tehnică a contrastelor comice între cotidian şi extravagant. Numele altui personaj, Hergot, îi sugerează lui Cornel Ungureanu un joc de cuvinte integrat unei lecturi inedite a cărţii, punctul de plecare constituindu-l jurnalul personajului cu pricina: „Finalul călinescian [care constă în notaţia olimpiană din jurnalul lui Hergot, la ziua morţii lui Gonzalv Ionescu: «Cerul extrem de senin. Privit steaua polară.»] ne poate atrage atenţia însă asupra unei alte lecturi posibile a cărţii, (...) aceea prin intermediul cărţii – jurnalului lui Hergot; parodia onomastică recapitulează parodia întemeierii Cărţii; Herr Gott este acela care,

[90] „Bărbat înalt, bine legat, cu mustaţa forfecată, mâncată de caniţie, îmbrăcat cu smoking tivit, Pomponescu este ceremonios, important şi solemn, de o infatuare discretă. Oficiază grav în toate clipele, acordând parcă audienţe chiar în discuţiile între prieteni, în conciliabule intime." (S. Damian, *G. Călinescu – romancier. Eseu despre măştile jocului*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974, p. 79)

lângă lumea în fierbere, îşi întemeiază jurnalul său, pe care la un moment dat Ioanide îl contemplă cu o anumită mirare."[91]

Şi totuşi, nu acest nivel e cel mai spectaculos, ci acela al purei sonorităţi, al muzicalităţii; iar aceasta se remarcă mai uşor atunci când numele apar în roiuri[92], alcătuind adevărate linii melodice. Asta se întâmplă frecvent, întrucât întâlnirile onomastice au loc cu ocazia numeroaselor reuniuni mondene sau de afaceri, mese, evenimente speciale, partide de cărţi (vezi şi *Enigma Otiliei*), înmormântări (vezi şi *Scrinul negru*), portrete de grup. Şi-n astfel de fragmente se dezvoltă arpegii ori veritabile secvenţe muzicale: Saferian Manigomian, Sultana, Dermirgian şi Kevorg fac afaceri; Saferian primeşte oaspeţi, şi atunci textul vibrează aidoma apelor pendului din camera amfitrionului: Angela Valsamaky-Farfara, Sufleţel, Dan Bogdan, Pomponescu, Bonifaciu Hagienuş, Gaittany, Smărăndache şi Smărăndăchioaia...; scriitorul parcurge în câteva rânduri biografia doamnei Valsamaky-Farfara şi descrie apoi pe câteva pagini reţeaua de familii căreia aceasta îi aparţine – şi atunci răsună tonuri sinuoase şi variate, mai ales că singularul e părăsit în favoarea pluralului: Vălsămăkeştii, Goleştii ş.a., cu comparaţii în defavoarea Hangerliilor, Gaittany-lor, ca să nu mai vorbim de Pomponeşti, care la plural devin şi mai ridicoli; uneori valoarea acustică e dată de o nomenclatură lipsită de corespondent în planul personajelor propriu-zise, ca în momentul protestului împotriva executării lui Max Hangerliu: „Astfel guvernul primi solicitaţii din partea lordului Charles Hampton, a Lui Sir Davis Troubridge, a lui Viscount Robert Cundall, a ducelui de San Lucar la Mayor, a lui senor Don Diegos Buigas de Dalmau, a contelui Sanzei de Toulongeon, a marchizului Pedro de la Veaga de Armijo, a principelui de Belmonte, a baronului Wetzel, a contelui Nils Tornflych şi a altora cu astfel de nume inedite".

Astfel de pasaje amintesc de la fel de spectaculoasele sonorităţi muzicale din paginile hagialâcului în „amurgul Craiului-Soare" din *Craii de Curtea-Veche*: „Amestecaţi din umbră în toate urzelile şi uneltirile, fără noi nu se fereca nici desfereca nimic; prin linguşiri şi daruri cumpăram ţiitoarele regeşti şi ibovnicii împărăteşti, dregătorilor le eram sfetnici şi călăuze, lucram după împrejurări la înălţarea sau la răsturnarea lor, îndeplineam însărcinări de tot

[91] Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 110.

[92] „E, de altfel, o intenţie epică mai generală în romanul lui G. Călinescu de a înfăţişa personajele de fond în grupuri." (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1976, p. 235)

soiul: întovărăşeam pe Belle-Isle la Frankfurt pentru alegerea Împăratului, plecam la Richeliu în peţit la Dresda, tocmeam la Paris pânze de Watteau pentru marele Frederic, duceam diamanticalele Elisavetei Petrovna să le şlefuiască la Amsterdam, porunceam la Malines horbote pentru Brühl şi acestea toate nu pentru vânarea de avuţie sau de măriri, ci numai din nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în mişcare. (...) Şi noi am fost nebuni după muzică, ne-am războit pentru Rameau şi pentru Glück şi asemenea celor trei Crai ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart; şi noi am avut slăbiciune de aventurieri: Neuhof, Bonneval, Cantacuzen, Tarakhanova, ducesa de Kingston, cavalerul d'Eon, Zanovici, Trenck s-au bucurat în ascuns sau pe faţă de sprijinul nostru, pe Casanova, bătrân şi matofit l-am aciolat pe lângă Waldstein la Dux; şi pe noi ne-a atras ce părea suprafiresc: oglinda lui Saint-Germain, carafa lui Cagliostro, hârdăul lui Messmer, bazaconiile lui Swedenborg şi ale lui Schrepfner aflau la noi cari nu mai credeam nimic, crezare. Etc." Asupra valorii strict muzicale a unor astfel de enumeraţii atrage atenţia chiar Ovidiu Cotruş, în mod implicit, atunci când neagă acestor nume proprii funcţia de actualizare a referenţilor, pe temeiul ritmului mult prea susţinut imprimat de text: „Numele care se perindă în goană nu pot stârni imagini corespunzătoare nici măcar în conştiinţa celui bine informat, deoarece ritmul prea accelerat ar pretinde o reprezentare a lor aproape simultană. (...) Dar ca şi în periplul planetar, realizat numai cu Pantazi, în periplul istoric realizat de cei trei aleşi, asistaţi în silă de Pirgu, nu imaginile în sine au importanţă, ci ritmica desfăşurării lor."[93] Evident că nu e vorba numai de ritm, ci şi de sonoritatea particulară a numelor proprii, dar observaţia criticului rămâne valabilă.

Aceeaşi plăcere a muzicalizării o identificăm în portretul, „îngroşat" tocmai prin mijloace antroponimice, al lui Max Hangerliu (cel despre care naratorul precizează: „Era fiul prinţului Hangerliu, numismatul, şi se numea Maximilian, după Robespierre, deoarece tată-său declarase că are nevoie în familie de un terorist, pentru a scutura inerţia neamului său. Asta îndreptăţea pe Max să îmbrăţişeze ideile cele mai riscate şi potrivnice, în aparenţă, clasei sale. Era alintat ca banditul, declasatul familiei."): „Semăna puţin cu Gabriel-Jean-Anne-Victor-Benjamin-Georges-Ferdinand-Charles-Edouard Rusticoli, comte de la palferin al lui Balzac, boem amator."

[93] Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977, p. 184.

Sonorităţilor acestora li se adaugă şi altele, precum: Ermil Conţescu, Erminia Hergot, Rapig Shazizian ş.a.m.d.

Mai puţin reuşit decât *Bietul Ioanide*, cu evident tribut plătit ideologiei epocii proletcultiste[94], *Scrinul negru* (1960) prelungeşte plăcerea ludicului onomastic, cu precădere arealul muzical al acestuia, şi prin acelaşi procedeu, al organizării în formaţiuni diverse, în constelaţii strălucitoare ce emit efluvii polifonice şi misterioase. Bineînţeles că tot în scenele de întâlnire a mai multor personaje se petrec astfel de consonanţe: înmormântarea Caterinei Zănoagă, vânători, recepţii ş.a. Pe micile „partituri" revin unele dintre numele din *Bietul Ioanide*, însă majoritatea sunt noi: Hangerlioaica, prinţul Valentin de Băleanu (numele e de ajuns, prin particula „de", pentru a sugera snobismul), „rudă cu Bibeştii, Ghiculeştii, Sturzeştii, Mavrocordaţii, Hangerlii...", Leon Cornescu, „rudă cu Filipeştii, Odobeştii...", poreclit Mareşalul, contesa de Verner-Sternberg, Antoine Hangerliu, Şerica Băleanu, Charles-Adolphe Vasileus-Lascaris, Zenaida Manu poreclită Străchinăreasa, Matei-Radu-Mircea-Gaston Basarab, „rudă cu Brâncovenii, cu Bibeştii, cu Bălenii, cu Hangerlii...", Cucly, Dinu Gaittany ş.a. Mai toţi au mania de a face spiţe genealogice, căci „în faţa răsturnării totale a valorilor, voiau parcă să se fortifice cu ajutorul unei armate de morţi, răspunzând astfel ierarhiei noi cu una imposibil de contestat."

Voluptatea jocurilor sonore provenite din onomastică este evidentă. Iată un ultim fragment ca dovadă, în care numele sunt subliniate în mod expres prin italice: „Pe măsură ce timpul înainta, sosirea invitaţilor devenea tot mai deasă, şi strigările majordomului se precipitau, ameţind pe Ciocârlan prin ineditul lor: El Ministro del Interior y Dona Eufemia Caceres de Melo; el Ministro de Marina y Dona Lua Bonorino Ezeyza de Videla; el Ministro de Agricultura y Dona Lucia Ham de Duhau; el Embajador de Espana y Dona Maria Isabel Amy de Danvilla; el Embajador de Italia y Dona Elfrida de Arlotta; el Embajador del Brasil y Dona Corina Lafayette de Andrada e Silva; el Embajador de Francia y Madame Jesse-Curely; el Embajador de Mejico y Dona Maria Elena Reyes Spindola de Puig Cassauranc; el Embajador de los Estados Unidos y Dona Virginia Chase de Weddell etc., etc."

---

[94] Conceput înainte de oficializarea doctrinei realismului socialist, Bietul Ioanide nu a scăpat, totuşi, de intervenţia puterii: depus la Editura pentru Literatură şi Artă în 1949, romanul a apărut abia în 1953 după ce autorul a fost nevoit să rescrie anumite pasaje pentru a satisface imperativele propagandei de partid; întrucât analiza acestor "derapaje" nu stă în vederile lucrării de faţă, vezi analiza lui Nicolae Mecu din "România literară" nr. 1/2002, intitulată "Cazul Bietul Ioanide".

Schimbând optica, am putea spune, împreună cu S. Damian, că în arealul onomasticii din proza lui Călinescu se regăseşte înclinaţia către joc; între ceea ce numeşte „simboluri ale farsei" sau motive ale farsei, acelaşi critic include, în treacăt (din păcate), numele proprii: „Nu mai stăruim asupra rostului numelor (Sufleţel, Pomponescu etc.) şi asupra schimbării lor (Hagienuş bolnav = generalii lui Alexandru cel Mare, Hangerlioaica la mănăstire = maica Maximila)."[95] Totuşi, nu spiritul ludic e caracteristic acestor nume, cât acela teatral (cei doi termeni se intersectează, dar nu se suprapun), pe care acelaşi S. Damian îl identifică şi-l descrie în manifestările sale: „Negreşit, pe scriitor îl preocupă, ca moralist clasic, dereglarea unor mecanisme, în urma patimilor devoratoare, în acelaşi timp el se amuză, cum am remarcat, în faţa neghiobiei reacţiilor. Ca tehnică de relatare, *Enigma Otiliei*, de pildă, prezintă o confluenţă între analiza rece, necruţătoare, şi scena de divertisment. Vrem astfel să subliniem şi teatralitatea, ca o particularitate a prozei lui G. Călinescu, o particularitate care ţine tot de un clasicism funciar. Autorul concepe tipuri comice de factura acelora care invadează teatrul lui Molière sau Caragiale şi le azvârle în reţeaua de fire a romanului. (...) Prin natura lui, romanul diminuează caracterul de convenţionalitate, specific teatral (personaje cu atitudini extreme, unilaterale, repetiţiile voite în spirală, restrângerea hotărâtă a perioadelor neutre). Aici scenicul depinde de respectarea verosimilităţii, a cotidianului, a autenticităţii reacţiei umane."[96] Elementul buf, burlescul şi grotescul la care face referire criticul câteva pagini mai încolo[97] definesc, de fapt, şi multe dintre numele proprii – cu precădere din *Bietul Ioanide* şi din *Scrinul negru*, adică exact acolo unde naratorul se dovedeşte extrem de implicat în discurs, caracterizând direct, subliniind şi comentând cu o fervoare şi cu o insistenţă debordante. Putem lesne omologa glosele lui S. Damian pe tema farsei şi a satirei drept comentarii implicite la carnavalescul onomasticii

[95] S. Damian, op. cit., p.326.

[96] Ibidem, p. 254.

[97] „Elementul buf se difuzează în primul roman al lui G. Călinescu direct, cotropitor, fără nuanţe şi amortizări (conflictul Ostrogotu – Bobby sau reconstituirea galei de box). Şi în Enigma Otiliei, numeroase momente sunt descrise în stil de farsă. „Cavaleria uşoară" a comediei este intens solicitată. Premeditat, G. Călinescu nu refuză umorul gros, episoadele pot fi adesea desfăcute în pure scene. Când ne-am oprit la viziunea predominant teatrală a autorului în compunerea episoadelor, am subînţeles continuu elementul comic. (...) Nu de puţine ori criticul G. Călinescu s-a declarat în dezacord cu discreditarea farsei. (...) Şi în Enigma Otiliei, elementul burlesc, subsumat intenţiilor de caracterizare psihologică, învăluie mişcarea mecanică a tipurilor satirizate. O lume este pecetluită cu aceste procedee." (S. Damian, op. cit., p. 300 – 301)

din ultimele romane ale lui Călinescu: „Predilecţia pentru elementul buf explică însă conformaţia romanelor şi însuşi tiparul caracterologic. Scenele de farsă sunt chiar mai abundente în *Bietul Ioanide*. Ele acum au o respiraţie mai scurtă, urmează una alteia, şi protagoniştii lor depăşesc în varietatea invenţiilor pe neostenitul Stănică Raţiu."[98]

Dumitru Micu remarcă şi el procedeul implicării naratorului în textul călinescian: „Nerepugnându-i livrescul, neezitând să se conformeze canoanelor, găsind că este fără folos a face «sforţări de singularizare», şi cu atât mai mult a «revoluţiona» tehnicile narative, Călinescu acceptă cu nonşalanţă toate acele convenţii care compun ceea ce Wayne Booth va numi «retorica romanului». El recurge frecvent la caracterizări discursive şi îşi arogă cu seninătate calitatea de narator omniscient. (...) G. Călinescu îşi portretizează eroii de roman cu mijloace analoage celor întrebuinţate în opera critică pentru portretizarea scriitorilor. Atitudinea lui faţă de personaje nu e auctorial distantă: imparţială, impersonală, ci, în cele mai multe cazuri, liniştit critică, senin maliţioasă, detaşat ironică. (...) Concis vorbind, romancierul face operă de moralist. Aceasta, mai ales în ultimele două cărţi, dar şi în *Enigma Otiliei*, unde cursul acţiunii e, comparativ, mai dinamic."[99]

Elementelor care îi susţin demonstraţia cu privire la existenţa unui satiricon călinescian Nicolae Balotă le-ar putea adăuga, credem noi, şi numele personajelor: „În spaţiul caracterologic, Călinescu substituie canonul clasic printr-unul grotesc. Satiricon-ul nu este doar *joc*, ci *satiră* prin utilizarea ironiei, a şarjei, a tragicului, a patosului, şi *parodie* prin întoarcerea pe dos sau răsturnarea valorilor absolute. Caracterologia satiricon-ului nu este aceea „normală" a clasicismului, ci una „himerică", alcătuită din elemente eterogene, în ruptură cu proporţiile fireşti. Ea este caricaturală."[100]. Iar Alexandru George subliniază aceleaşi trăsături, dar de pe o poziţie tranşant nefavorabilă (ultimelor două romane călinesciene), fără să omită nici exemplul numelor proprii: „Autorul nu posedă mijloacele de a crea viaţa şi nu ştie construi. Psihologia personajelor e fără nici o profunzime şi procedeele de caracterizare, ce şi-ar putea găsi locul în schiţarea unor galerii de portrete, nu într-un roman de mare mişcare epică, sunt cu totul rudimentare. (...) Tonul romanului e acela

[98] Ibidem, p. 303.
[99] Dumitru Micu, op. cit., p. 520 – 521.
[100] Nicolae Balotă, op. cit., p. 418.

al comentariului locvace, cu efecte, de cele mai multe ori de şarjă. De lucrul acesta ne dăm seama de la primele pagini. Suntem într-o societate de intelectuali care se adună la un negustor de obiecte de artă, discută lucruri fără nici un interes, bârfindu-l uşor pe arhitectul Ioanide, invitat şi el, dar care întârzie. E un capitol de prezentare a personajelor în care ne izbeşte de la început ciudăţenia numelor. Ele ne duc cu gândul la procedeele rudimentare ale primilor noştri scriitori, la epoca în care ei credeau cu naivitate că pot caracteriza pe oameni prin nume şi-i botezau Râmătorian, Clevetici, Pungescu, Colivescu, Bursuflescu, Ferchezeanca, Lipicescu etc. La G. Călinescu, un tip infatuat se va numi Pomponescu, un personaj fricos Sufleţel, alţii Gulimănescu, Smărăndăchescu, Gaittany, Gonzalv Ionescu (acesta e numele unui profesor din secolul trecut care a existat realmente, dar pare şi el neverosimil), Dan Bogdan, în sfârşit o cucoană, mare colportoare deştiri, Doamna Farfara etc."[101]

Onomastica celor două scurte romane complementare una alteia, *Bagaj... Strania dublă existenţă a unui om în patru labe* (1934), respectiv *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936), are doar câteva elemente ieşite din comun. În primul rând numele protagonistului ambelor cărţi, Ramses Ferdinand Sinidis, „triptic" în care cea dintâi componentă, Ramses, atrage cu precădere atenţia prin evocarea istorică[102]; totuşi, nici o legătură între personajul istoric omonim şi personajul lui Bonciu. „Vina" de a purta acest nume, aşa cum precizează protagonistul însuşi, „cade desigur întreagă pe craniul calcinat al tatii" – aspect asupra căruia purtătorul va insista, fără, însă, a da altă explicaţie. „Omul cu cioc de aramă" e a doua denominaţie stranieră, în fapt o antonomază, o sintagmă care înlocuieşte numele şi care fixează urmuzian personajul, la concurenţă cu la fel de plastica expresie „omul cu cap de păstârnac".

Trecând la o caracterizare generală, se poate spune că discontinuitatea narativă, structura de colaj zăticnit şi a-teleologic a cărţilor se reflectă şi în „catalogul" numelor de personaje: nume specifice mediului vienez în care s-ar petrece acţiunea a cel puţin unuia dintre romane (*Pensiunea...*), gen Leny

[101] Alexandru George, op. cit., p. 224 – 225.

[102] „Acest Ramses (al cărui nume istoric e o butadă, pe care n-o gust prea mult, în acelaşi gen Urmuz) nu are nici identitate civilă, nici identitate psihologică", nota Mihail Sebastian în H. Bonciu, *Bagaj*, „Rampa", XVIII, nr. 5140, 1 martie 1935, p. 1 – 2. Sincer, nu înţelegem de ce „Ramses" ar avea valoarea unei butade, chiar dacă acceptăm ideea că numele „străin" de personaj, echivalent, aici, paradoxal, tocmai cu o absenţă nominală, contribuie la „non-identitatea" civilă şi psihologică a purtătorului său.

Pipersberg, Zitta Gloria, născută „von Büffelschwein” („nume simbolic”, notează Negoiţescu[103] referindu-se la „Gloria”, dar fără a merge mai departe – poate pentru că acest „simbolism” e mai degrabă unul antifrastic, căci soţia lui Ramses numai gloria nu o reprezintă, ci trivialitatea şi meschinăria), Ferdinand, Herr Şvaiţer (nume generic, de fapt, pentru a desemna un afacerist elveţian), Hilda, Trude, Albertina ş.a.; nume româneşti (Zaharia, fabricantul de coşciuge, Costache, Ada, Chihaia Gheorghe, trompetul condamnat la moarte, Niţă Anghel, cârciumarul, Laura, Marcu Fişic, una din puţinele porecle, în ciuda mediului boem şi detracat descris); nume ungureşti (Ioşca) etc. Eterogenitatea discursului[104] (proza amestecată cu poezia, grotescul alăturat patetismului etc.) pare a se difuza şi în perimtrul onomasticii. Aşa cum remarcă şi Mioara Apolzan, cvasi-expresionista naraţiune a lui Bonciu („violentarea limbajului prin proiecţii de coşmar, notaţii crude, umor negru, sarcasm şi, în sfârşit, trăirea paroxistică a experienţelor sexuale şi a sentimentului morţii”[105]) este concurată, contradictoriu, de elemente de autenticitate psihologizantă, gen Blecher, Camil Petrescu ş.a., cum ar fi „frenezia vitală, intensitatea trăirii”[106]. În mod analog, numele proprii ficţionale sunt concurate de nume cu referent real: Peter Altenber, Alfons Petzold, Peter Hille, Egon Schiele ş.a., desemnând artiştii expresionişti pe care, se pare, i-a cunoscut personal Bonciu. Aceste din urmă denominaţii, prin referenţii pe care îi evocă, susţin „stratul” autenticist al cărţilor, sugestia (marcată şi prin utilizarea procedeelor de tipul confesiunii directe – Ramses se confesează lui Bonciu însuşi, în *Pensiunea doamnei Pipersberg* – sau al manuscrisului „găsit”, al povestirii în ramă – vezi în *Bagaj...*, însemnările lăsate aceluiaşi autor-narator, Bonciu, de către ucigaşul lui Ramses) că tot ceea ce ni se relatează aparţine realităţii. Cu toate acestea, impresia că literatura surclasează trăirea este dominantă: insistenţa pe alegorizare (Moartea, Omul cu cioc de

[103] Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I (1800 – 1945), Bucureşti, Ed. Minerva, 1991, p. 233.

[104] “În adevăr, în paginile sale se amestecă elemente neoromantice, naturalistice şi expresioniste. Tendinţa de a personifica marile legi ale existenţei, cum ar fi moartea, trecerea neaşteptată din planul realităţii în acela al halucinaţiei, witz-ul sarcastic şi extravagant sunt romantice. Expresionistă este ridicarea fiecărui moment la o idee, învăluirea lucrurilor cu un fum simbolic, interpretarea metafizică a tragicului cotidian. Afară de aceasta, obiceiul de a vedea drame şi probleme în toate clipele vieţii e al scriitorilor germano-evrei de tipul Werfel. Înclinarea către grotesc e în sensul grupării unu.” (George Călinescu, op. cit., p. 900)

[105] Mioara Apolzan, Prefaţă la H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 10 – 11.

[106] Ibidem, p. 17.

aramă), inserţiile meta-narative („Să nu-ţi faci iluzia că din drojdia unui borş ai putea să scrii o carte întreagă. Eşti un simplu parchetar de litere.") şi descrierile liricoide deconstruiesc „trăirismul", artificializează discursul şi astfel, credem noi, proza lui H. Bonciu pierde din consistenţa existenţială; din pricina livrescului, impresia generală este că Bonciu re-scrie, reia, pastişat, elementele expresioniste, astfel încât avem de-a face cu un expresionism „literar", *in vitro*. Grotescul pe care Crohmălniceanu îl defineşte ca având o valoare tipic epresionistă[107] atinge adesea dimensiuni urmuziene; or teratologicul şi reificarea din textul lui Urmuz e lipsit de tensiune existenţială, e un „construct" livresc, ce „securizează" efectele în planul receptării, apropiindu-se mai mult de regimul absurdului.[108] Pe scurt spus, livrescul şi ostentaţia simbolică diminuează „autenticitatea" trăirilor, angoasele ori reacţiile dionisiace par a proveni din literatură (i. e. aceea expresionistă), nu „din viaţă".

Omisiunea numelui personajului-narator, procedeu utilizat, cum am văzut, şi de Mateiu Caragiale, devine semnificativă şi la Max Blecher în *Întâmplări în irealitatea imediată* (1935), fără, însă, a avea aceeaşi funcţie ca în *Craii de Curtea-Veche*, dat fiind că se schimbă (con)textul. Estetismul dispărând, locul îi este luat de altă miză, diferită, aşa cum s-a observat, şi de miza romanului realist-obiectiv, dar şi, lucru mai surprinzător, de a romanului psihologic: „Discipol al analiştilor, Blecher utilizează încă limbajul introspecţiei, al analizei psihologice nu mai puţin decât Kafka, deşi ar fi putut exclama, împreună cu acesta: «Pentru ultima oară psihologie!» (...) Şi acea nedumerire metafizică – «cine anume sunt» –, întrebarea pe care şi-o pune Naratorul este, chiar pentru el, altceva decât un simplu fapt de conştiinţă, o întrebare pe care şi-o pune sieşi. (...) Aici devine evidentă natura primordială ontologică (nu psihologică) a experienţelor."[109] Idee preluată, şi recontextualizată, de Nicolae Manolescu: „Observatorul de la M. Blecher nu

[107] "H. Bonciu tinde, pe de altă parte, să exorcizeze duhul distructiv ivit în reprezentările sale prin grotesc. E iarăşi o reacţie tipic expresionistă, un act spiritual de familiarizare cu natura stihială a existentului." (Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti,, Ed. Minerva, Colecţia „Momente şi sinteze", 1978, p. 221)

[108] Absurdul lui Bonciu este, de altfel, intuit de către acelaşi critic: "prin expresionism, H. Bonciu presimte, ca Jacob von Hoddis, literatura viitoare a absurdului." (Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 226)

[109] Nicolae Balotă, op. cit., p. 157.

aruncă lumii o privire propriu vorbind psihologică: ochiul nu este al eului individual, ci al eului generic”[110]. Deci personajul lui Blecher trece printr-o criză ontică – fapt subliniat, paradoxal, şi de cel ce încadrează, totuşi, *Întâmplările...* în clasa romanelor psihologice, Al. Protopopescu: „Dar în loc să opună realităţii o viaţă luntrică predispusă la gigantism şi un eu cât mai fabulos (ca la Proust), romancierul propune o subiectivitate redusă la elementar. (...) Uimitoare este tocmai depăşirea «temelor eului», detaşarea de suferinţa personală, pentru înţelegerea unor rosturi mai generale ale fiinţei. Destul de «impersonal» cu ceea ce numeam altundeva fetişismul eului, autorul se arată conştient de orizonturile deschise când declară că ceea ce l-a preocupat a fost «bizara aventură de a fi om».”[111] De aceea apare ca justificată, compatibilă cu sensul fundamental al cărţii, omisiunea numelui propriu al protagonistului; un „ochi generic” nu are nevoie de nume, el poate fi al oricui – deşi, evident, opera care se naşte din viziunile himerice ale acestui ochi nu este una oarecare. Opera lui Blecher este una particulară, însă ea este astfel tocmai prin faptul că, dintr-un unghi anonim, dintr-o perspectivă aparent deformatoare, aparţinând unei conştiinţe alienate, lumea aparent banalizată „renaşte” pe solul unor întrebări profunde, tulburătoare, de o simplitate metafizică. Una dintre aceste întrebări sună astfel: „în ce constă simţul realităţii mele?” O alta, mai profundă, apare sub o formă paradoxală, aproape concretă: „Teribila întrebare «cine anume sunt» trăieşte atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele şi nişte organe ce-mi sunt complet necunoscute.” Paradoxal sau nu, tocmai starea de criză, boala, angoasa sunt condiţionările de care depinde accesul la aceste întrebări, iar lipsa unui nume la care să răspundă protagonistul se dovedeşte a nu mai fi, de fapt, o „lipsă”, ci un câştig în ordinea autenticităţii operei. Vocea anonimă devine mai convingătoare ca voce generică dacă ea nu este delegată de o persoană anume, ci de una „pierdută” în mulţime, obişnuită, comună.

Metafora golului, implicată la nivel onomastic, e intuită de acelaşi Nicolae Balotă atunci când se referă la asemănarea crizelor de identitate ale protagonistului cu acelea ale eului liric modern, exprimate de Nerval prin „a deveni altul” ori de Rimbaud prin „Eu sunt altul”: „Lepădarea de sine nu este doar o dureroasă (sau voluptoasă) schizoidie, ci reprezintă accesul la un calm

[110] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 559.
[111] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1978, p. 241 – 242.

al indiferenţei, al *golului* (s.n., M.I.). Sinele devine terenul vag, *pustiu* (s.n., M.I.), al unor triste deambulări."[112]; sau exprimată ca atare şi asociată unor sensuri psihanalitice sau mitice: „Ceea ce îl fascinează pe Naratorul din *Întâmplări...*, ca şi pe acela din *Vizuina luminată* este golul lăuntric. Spaţiul-cavernă atrage (ca şi vidul pe unii sinucigaşi) prin acest neant pe care-l reprezintă. El ascunde un haos în tenebre, şi ca atare fascinaţia pe care o exercită ar putea fi identificată, psihanalitic, cu atracţia matricei prenatale, iar mitologic, cu chemarea marelui gol tenebros al haosului dinainte de creaţie."[113] Exemplele decupate de critic din textul lui Blecher sunt edificatoare; iată unul dintre ele, poate cel mai semnificativ, descriind o adevărată revelaţie: „Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică... Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost nişte excrescenţe multicolore şi cărnoase, pline de organe putrescibile, ci nişte goluri pure, plutind, ca nişte bule de aer prin apă, prin materia caldă şi moale a universului plin." Comentariul lui Balotă: „A umple spaţiul-cavernă înseamnă a face vidul vizibil. Imaginea *plină* a golurilor reprezintă insinuarea unei posibile răsturnări cosmice. (...) Ca şi *homo bulla* al barocului, această imagine a fiinţei vide circulând printr-o lume coagulată este rezultatul unei reverii asupra existenţei ca disponibilitate perfectă în mijlocul unui univers ca bloc al necesităţii. Dar, spre deosebire de *homo bulla*, această făptură vidă a lui Blecher este lipsită total de orice *rost*. Mai grav decât imaginea omului absurd pe care unii dintre scriitorii generaţiei lui Blecher, după moartea lui, o vor proiecta în operele lor, această bulă ce se strecoară prin vinele îngroşate de materie ale lumii constituite – probabil în afara intenţiei scriitorului – unul dintre simbolurile jucăuş-patetice ale omului sfârşit în sensul metafizic al cuvântului, ale acelui *hollow man* – omul vid al lui T. S. Eliot."[114]

Ion Negoiţescu schimbă sensul metaforei golului, dându-i o valoare pozitivă, raportată fiind la contextul suferinţelor generate sau reprezentate de materie: „*Întâmplări în irealitatea imediată* (...) e un roman al suferinţei originare (...) Toate experimentele senzorial-dureroase, cu prospeţime crudă

[112] Nicolae Balotă, op. cit., p. 159.
[113] Ibidem, p. 168 – 169.
[114] Ibidem, p. 169 – 170.

masochistice, ale adolescentului, se orânduiesc într-o complexiune de pătimiri liminale, cum de pildă repulsia în general faţă de materia în alcătuirea ei dată; trăirea realului obiectual ca aparenţă a unui *vid* mai plin de sens, deoarece mai veritabil decât ceea ce îl substituie; repulsia în special faţă de organicul ca materialitate coruptibilă (putrescenţa), uzurpând golul pur; conştiinţa imposturii realului, astfel că, orifiat de compacta, uniforma şi unica materie înglobând persoane vii şi immobile stătute, cel care îl detestă şi îl demască îşi trăieşte propriul *vid* cu egala oroare a lipsei de sens (...).”[115]

Radu G. Ţeposu pune încă o dată accentul asupra temei vidului dându-i „haina” depersonalizării: „Criza esenţială nu provine, aşadar, din trăirea unui anumit moment tragic, ci din absenţa determinării, din sentimentul depersonalizării, care distruge autenticitatea. Personajul trăieşte, prin urmare, după o dialectică obscură, resemnarea nostalgică, disperarea lucidă ori sentimental reificării, mereu angajat însă în căutarea identităţii pierdute.”[116] Iar Mihai Zamfir vede în „*indeterminarea individualităţii*, adică imposibilitatea ontologică de definire a realităţii şi a propriei persoane, (...) primul *topos* esenţial. (...) Indeterminarea existenţială plasează întregul roman în planul unei «irealităţi» definitive şi, pe de altă parte, defineşte exclusiv prin *negaţie* (s.n.) personalitatea umană.”[117]

În aceeaşi linie, a sugestiei pierderii identităţii, se înscrie, de bună seamă, faptul că foarte rar personajele acestei cărţi poartă un nume, iar acestea sunt: Walter, Eugen şi sora lui, Clara, Samuel Weber, fiii lui, Paul şi Ozy, şi Edda Weber, soţia lui Paul; până şi cinematograful din oraşul (de asemenea ne-numit) în care protagonistul îşi poartă crizele este desemnat prin simpla iniţială „B.”. Cu privire la faptul că majoritatea acestor personaje apar o singură dată – prin urmare, şi numele însele – Mihai Zamfir face o interesantă observaţie: „Firul epic se vede redus substanţial în romanul de care ne ocupăm, devine parcă fără interes, se scurge în marginea preocupărilor importante. (...) Blecher atinge gradul zero a ceea ce N. Manolescu numea «roman fără subiect». Consecinţele acestei opţiuni sunt mai mult decât vizibile: scenele elocvente au loc o singură dată. La Blecher, atât Walter, cât şi fetiţa necunoscută, medicul Ozy, Clara, Eugen etc. se ivesc o singură dată şi dispar în

[115] Ion Negoiţescu, op. cit., p. 356.
[116] Radu G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 102.
[117] Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1988, p. 144.

întunericul uman din care au răsărit. Dar scena căreia îi sunt protagonişti devine în consecinţă un simbol saturat de semnificaţii."[118]

În ce priveşte recurenţa numelor cu sunet germanic (implicit, a literei „W"), e greu de determinat dacă are vreo semnificaţie sau e vorba de o simplă obsesie (posibil cu rădăcini autobiografice), fără vreo valoare contextuală. Oricum, aceste nume evreieşti/nemţeşti fac frapantă, dacă mai era nevoie de vreo dovadă în acest sens, apropierea, operată pe alte căi, de către exegeţi, de universul lui Kafka, Bruno Schulz sau Rober Walser.

„Gulică Unanian" rezumă expresiv, urmuzian, condiţia ingrată a personajului principal din *Cimitirul Buna-Vestire* (1936) al lui Tudor Arghezi. În ecourile diminutivale ale lui „Gulică" se află rezumată condiţia sa de marginalizat al unei societăţi degenerate şi a cărei chintesenţă e reprezentată de Ministrul cu „funcţie" cvasi-onorifică de naş în familia protagonistului. Marginalizarea sa – ca intendent al cimitirului Buna-Vestire, deşi doctoratul proaspăt luat îl îndreptăţeşte să aspire la mult mai mult – nu este însă decât aparent o decădere, căci îi oferă detaşarea necesară constatării că metropola nu e decât un soi de „cloaca maxima" în care „evoluează" (e un mod de a spune, căci altminteri e vorba doar de stagnare) figuri ale unei galerii pestriţe ce ilustrează tipul baroc al unui *homo duplex*. Mai mult decât atât, des-centralizarea sa îşi va dovedi caracterul fals atunci când, în partea a treia a cărţii, el va deveni una din persoanele cu adevărat importante în lumea invadată de morţii-vii. Dincolo de aceste posibile conotaţii, „Gulică" e un apelativ „familiar", „domestic", are o rezonanţă de blândeţe naivă cu bătaie peiorativă (lipseşte din text orice precizare cu privire la calitatea de nume propriu-zis sau de poreclă a lui „Gulică", ceea ce ne privează de un reper, dar nu scade efectul de expresivitate). Mariana Ionescu îl caracterizează, prin contrast cu femeia care şi-a îngropat cinci bărbaţi, doamna Doancea, drept „replica sănătoasă, a vieţii, factorul de optimism al universului cărţii."[119] Celălalt nume, „Unanian", are sonorităţi grave, sobre, cu o nuanţă enigmatică à la Urmuz, neobişnuită. În acest „Unanian" se află, poate, doctorul în litere şi virtualul profesor, cariera „ratată", ascensiunea socială etc., adică tot ceea ce i se relevase anterior numirii sale ca intendent şi l-ar fi prins în angrenajul său dezumanizant dacă „accidentul" numirii sale ca administrator al cimitirului nu

[118] Ibidem, p. 171.
[119] Mariana Ionescu, *Ochiul ciclopului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981, p. 166.

s-ar fi petrecut. Ceva din rezonanţa lui „Unanian” pare a trimite la condiţia de „unicat” sui-generis sau la ideea de unitate a personalităţii într-o lume degradată şi duplicitară, Unanian, asemănat cu Cicikov din punctul de vedere al statutului său de „administrator al sufletelor moarte[120], neavând însă şi defectele escrocului din opera lui Gogol, lipsindu-i în primul rând capacitatea de dedublare a aceluia, mai simplu spus, ipocrizia: „Spre deosebire însă de Cicikov, care alternează cu abilitate măştile pentru a-şi ascunde intenţiile şi a-şi atinge scopul, lui Unanian îi repugnă contrafacerea, transformarea sa într-un personaj histrionic, într-o lume atât de versatilă şi disimulată.”[121] Iar sinteza celor două componente antroponimice dă naştere, după cum se vede, unui hibrid care corespunde fondului barochizant al acestei cărţi ciudate care începe ca un satiricon[122], se continuă ca un *memento mori* şi se încheie ca o parabolă: „Gulică Unanian” devine susceptibil de a reprezenta, la nivelul sistemului onomastic al cărţii, relaţia disjunctivă dintre esenţă şi aparenţă, dintre calităţile şi calificarea ce îl recomandă pe protagonist unor profesiuni înalte, respectiv condiţia sa de periferizare. Cele două nume capătă astfel valoarea unui cuplu contrastiv, destul de teatral, de artificios – ceea ce ar confirma, alături de altele, prezenţa trăsăturilor baroce ale cărţii.

Caricatura, armă morală a unui protagonist mai degrabă spectator al *teatrului* vieţii, nu îşi face simţită prezenţa în onomastica romanului decât rar, ca în cazul deputatului Pilaf (semnificativ, în medalionul dedicat lui Urmuz, Arghezi recurge la un joc paronimic în care alături de Pilat este evocat cuvântul „pilaf”) ori al „domnului Gumilacev, notabil din Dobrogea de sud”. Numele proprii sunt, în rest, relativ comune, cu note „familiste”: un profesor de matematică se numeşte Feldea, un alt coleg al lui Unanian e Tiveanu – ovrei duplicitar într-ale religiei –, soţia lui Unanian e Matilda, copiii săi cei mai mici sunt Ticu, Bibi, Dodo, portarul de la minister e un Marin; cimitirul e populat de vizitatori constanţi, cu obiceiuri adesea extravagante, de oameni rămaşi fără tovarăşi de viaţă: doamna Zinescu vorbeşte cu soţul răposat, un anume Toto, domnul Doda vine la mormântul soţiei, doamna Marin – cea care „beneficiază” de unul din cele mai agresive şi expresive portrete –, domnul Niculeţ, domnul Petcu, doamna Doancea, văduvită de cinci bărbaţi în zece ani, fapt care-o trece,

[120] “Ca intendent al cimitirului Buna-Vestire, Unanian este şi el tot un fel de administrator al sufletelor moarte.” (Adrian Anghelescu, *Barocul în proza lui Arghezi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1988, p. 49)
[121] Ibidem.
[122] Cf. N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1979, p. 313.

în ochii observatorului Unanian, în rândul fenomenelor excentrice ale naturii umane. Toate aceste nume desemnează personaje „în trecere”, nici măcar secundare – căci, în fond, singurul personaj autentic este personajul narator (autentic în ambele sensuri, adică al complexităţii, respectiv al moralităţii sale) –, cel mult Ministrul şi soţia protagonistului intrând în categoria personajelor aşa-zis secundare. Totuşi numărul figurilor evocate, fie şi în treacăt, este mai mare. Diferenţa o reprezintă profilurile anonime, care întregesc panorama expresionistă, „spectacolul derizoriu al patimilor sociale, politice şi carnale”[123]

„Ca şi în Tablete din *Ţara de Kuty*” – notează Mariana Ionescu – „moralistul fixează trăsătura tipică – nu accidentalul –, comportamentul unui caracter într-o situaţie dată, cum ar fi ipocrizia Ministrului în timpul audienţelor. Drept urmare, în prima parte a cărţii, personajele nu au nume proprii, ele sunt desemnate de categoria psiho-socială pe care o reprezintă: Ministrul, Profesorul, Criteriul Unu şi Criteriul Doi (adică adjuncţii), o nepoată cocoşată, o servitoare gorjancă etc. Atribuit rar, numele – de exemplu Pilaf – are sonorităţi comice şi sugestiv degradante.”[124] Nici Adrian Anghelescu nu lasă deoparte aspectul, semn că nu e unul neînsemnat: „Angajaţi într-o acerbă luptă de discreditare reciprocă cei doi secretari ai ministrului şi-au pierdut identitatea, personificând propriile atribuţii, devenind *Criteriul din dreapta* şi *Criteriul din stânga*. Un climat al arbitrariului le-a exacerbat instinctul de conservare şi de disimulare, transformându-i în rapace, nocive abrevieri ale umanului.”[125] Observaţiile sunt pertinente şi ne scutesc de a mai insista în această direcţie. Totuşi se mai poate adăuga faptul că lipsa denominaţiei multor personaje nu are doar funcţie caracterizatoare, ci şi generalizatoare, ceea ce ţine nu doar de orizontul de aşteptare al speciei „caracterelor” şarjate până la pamflet, ci şi de deschiderea spre parabolă a *Cimitirului Buna-Vestire*, aceasta presupunând, aşa cum se ştie, o refractare simbolică, deci generică, rezumativă, esenţializată a condiţiei umane. Prin urmare devine firească, şi în acest sens, renunţarea deliberată la specificarea numelor proprii, personajele respective deţinând rolul, deloc neînsemnat, de a simboliza feţele contorsionate ale Răului.

---

[123] Ov. S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 242.
[124] Mariana Ionescu, op. cit., 1981, p. 143 - 144.
[125] Adrian Anghelescu, op. cit., p. 123.

Categoria cea mai interesantă de nume proprii din *Cimitirul Buna-Vestire* este de bună seamă aceea a numelor celebre, non-fictive la origine, desemnând înviaţii din morţi: „Au fost arestaţi” – ni se comunică – „următorii pentru port de nume ilicit: Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Veniamin Kostaki şi un aşa-numit Alexandru cel Bun. Au mai fost prinşi, într-alte provincii, un Dimitrie Cantemir, un Tudor zis din Vladimiri, şi alţii, iar jandarmii mai sunt pe urmele, fugărite prin pădurile Snagovului, Ardealului şi ale Bucovinei, ale câtorva şefi de bandă, porecliţi Ţepeş, Mihai şi Ştefan. Toţi aceştia au fost găsiţi fără hârtii asupra lor, neputând să justifice numele, neavând meserie cunoscută, nici domiciliu, dar fiecare din ei însuşindu-şi un drept, dintr-o asemănare şi dintr-un trecut prea vechi pentru a mai fi controlat.” Dacă tulburarea noastră în faţa viziunii escatologice a lui Arghezi este nu mică la apariţia în roman a primilor înviaţi – cei doi morţi fără „blazon” onomastic, Oreste Popa şi Gheorghe Matei –, gradul de spectaculozitate creşte în cazul personajelor istorice sau al celor aparţinând canonului cultural. Reacţia autorităţilor, previzibilă, este consemnată de narator cu răceală jurnalistică – impresia la lectură este că acesta chiar ar decupa din notificările oficiale – şi se traduce tocmai prin apelul la forma de identificare „civilă”: persoane diverse sunt arestate „pentru port de nume ilicit”. Totodată, aceeaşi autoritate îşi dovedeşte neputinţa şi stupefacţia atunci când menţionează că urmăreşte prin păduri „şefi de bandă *porecliţi* (s.n., M.I.) Ţepeş, Mihai şi Ştefan”; această autoritate tinde deci să găsească neverosimilului o explicaţie acceptabilă, *omenească*, „traducând” declaraţiile sincere ale celor înviaţi în registru normal, sugestia fiind că ar fi vorba de cine ştie ce tâlhari care se folosesc, prin „bunăvoinţa” populară, de nume notorii, acestea însă nedovedindu-se (în viziunea oficialităţilor) decât nişte porecle[126]. Introducerea de către Arghezi a numelui lui Ţepeş are, poate, şi o valoare intertextuală, trimiţând, fie şi doar tangent, la celebra invocaţie eminesciană.

[126] Mariana Istrate consideră, în mod eronat, că perspectiva autorităţilor este aceea corectă: „morţii dintr-un cimitir învie şi-şi iau nume ale unor personaltăţi culturale şi istorice: Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Veniamin Costachi. Un „golan” sărac se dă drept Alexandru cel Bun, trei capi de tâlhari sunt numiţi Ţepeş. Mihai şi Ştefan. Se realizează astfel un pamflet, în configurarea căruia numele, prin schimbarea referenţilor adevăraţi, constituie principala modalitate de exploatare a expresivităţii epice. Folosirea, într-un context ambiguu, a unor nume foarte cunoscute, cu un denotat bine precizat, pentru a referi la alte persoane, contribuie la accentuarea atmosferei de ciudat şi bizar.” (Mariana Istrate, *Numele propriu în textul narativ*, Cluj, Ed. Napoca Star, 2000, p. 33)

Sugestia este întărită de apariţia, firească în noua ordine a lumii, a lui Eminescu însuşi. Procesul – simbolic, iarăşi – intentat unui număr de şaptezeci şi opt de „capi" începe chiar cu acesta:

„Ca să nu fie strigaţi pe numele lor, luat prin uzurpare, şi să nu li se dea nici speranţa unei recunoaşteri, instrucţia îi numerotase.

– Numărul Unu!

Numărul Unu era de faţă.

– Cum te numeşti?

– Eminescu..."

Confruntarea simbolică dintre *numărul* desemnat de autorităţi şi *numele* „adevărat" al celui acuzat pentru o vină pe care nu o are reprezintă de fapt confruntarea dintre general şi particular, dintre, pe de o parte, contra-utopia satirică a unei metropole – în speţă, a unei întregi societăţi – în care mişună la limita umanului Ministrul, Directorul nr. 1, Criteriul Unu şi Criteriul Doi, respectiv Criteriul Uscat şi Criteriul Durduliu ş.a.m.d., iar pe de altă parte parabola salvării prin autenticitate, prin „personalizare" (marca acesteia fiind numele propriu), prin valori autentice – pentru că, în fond, ce altceva sunt aici Eminescu, Matei Basarab, Alexandru cel Bun, Ţepeş şi ceilalţi decât embleme, căci personaje „în carne şi oase", pregnante, „vii", nu sunt; autorul nu le dă timp pentru a deveni „independente" în propria carte (aşa cum, de pildă, se întâmplă cu personajele „reciclate" în romanul *Solstiţiu tulburat* al lui Paul Georgescu), ci le foloseşte mai degrabă ca pe nişte repere ale valorii contrapunându-le degenerescenţei spirituale şi chiar fizice a umanităţii contemporane lui.

În final, o ultimă observaţie: în scena finală, aceea în care crucifixul capătă viaţă şi completul de judecată, atât de sever până atunci cu „falsele" personalităţi, acceptă adevărul celei de-a doua învieri, Arghezi recurge tot la o sugestie pe temeiul onomasticii, aşa cum o subliniază şi Valeriu Cristea (sensul în contextul demonstraţiei sale fiind, însă, altul, de care vom face abstracţie): „Personajele pozitive argheziene sunt exclusiv oameni simpli. Legătura dintre aceste două categorii e atât de strânsă încât ea devine uneori mecanică. În finalul de *happy-end* mistic al romanului *Cimitirul Buna-Vestire*, când crucifixul se însufleţeşte, semn că «A înviat toată lumea, şi cei în viaţă», ultimul şi cel mai înverşunat acuzator, convertindu-se în sfârşit şi el, îşi aminteşte – acum devine personaj pozitiv –, că de fapt pe el îl cheamă *Marin*

al Lui Pătru!"[127]. Schimbarea interioară este echivalată unei anamneze („îşi aminteşte") la capătul căreia se află „limbul" unui nume propriu ce sugerează simplitate, tradiţie autohtonă (vezi forma regional-rurală a lui *Petru – Pătru*) şi, într-un fel, simbolistica de tip cristic, prin acelaşi *Pătru*.

IV. Perioada postbelică

Deşi apărut la sfârşitul războiului – *Sfârşit de veac în Bucureşti* (1944) –, respectiv în plină perioadă proletcultistă – *Ion Sântu* (1957) – dipticul romanesc al lui Ion Marin Sadoveanu, ori cel puţin primul său volum, aparţine ca epocă a elaborării, ca tematică şi mai ales ca modalitate narativă perioadei interbelice. De aceea Nicolae Balotă are toată îndreptăţirea să consemneze: „În februarie 1944 când apărea *Sfârşit de veac în Bucureşti*, romanul lui Ion Marin Sadoveanu anunţa – fără voia autorului – un sfârşit de epocă literară. (...) *Sfârşit de veac în Bucureşti* este, în mai multe privinţe, o lucrare *târzie*. (...) Dar opera nu era «târzie» doar în raport cu biografia scriitorului, ci şi cu evoluţia generală a romanului românesc. (...) Apariţia în 1944 a *Sfârşitului de veac în Bucureşti* – pe care consensul criticii îl semnala drept un roman «balzacian» –, putea să surprindă atât pe cei care, fideli mai vechilor formule romaneşti, se vedeau strălucit confirmaţi, cât şi pe cei care, convertiţi la formule mai noi, nu se mai aşteptau la o asemenea reviviscenţă a «balzacianismului»."[1] De aceeaşi părere este şi Anton Cosma: „Continuitatea şi unitatea celor două romane este vizibilă sub două aspecte deopotrivă importante. Primul este acela de frescă a Bucureştilor sfârşit-începutului de veac, iar al doilea, la fel de semnificativ, acela al temei formaţiei interioare a individului modern, primul, mai pregnant în întâiul roman, celălalt, prevalând în al doilea. Sub primul aspect, scriitorul nu face de fapt roman realist, ci metarealist, cele două texte fiind din acest unghi nişte romane retro."[2]

Cele două romane aduc „în scenă" o serie de nume proprii care fac serviciul unui spectru bogat de sonuri şi „construiesc", însoţite de celelalte componente, o lume autonomă, în ciuda faptului că Ion Marin Sadoveanu urmează, tematic, o generoasă tradiţie, aceea a tratării parvenitismului şi arivismului. Iată câteva repere ale onomasticii celui dintâi roman: Iancu

[127] Valeriu Cristea, *Alianţe literare*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977, p. 201.

[1] Nicolae Balotă, *Universul prozei*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976, p. 7 – 8.
[2] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1988, p. 257 – 258.

Urmatecu, protagonistul cărţii, boierul Barbu şi fiul său Barbu B. Barbu, Ioachim Dorodan, sluga lui Barbu, domniţa Natalia, coana Miţa, soţia lui Urmatecu, Tudorică şi Lefterică, fraţii Miţei, caretaşul Friţ (berlinez de origine), Lefter, negustor; Alois Schweickert, patron de han, Păuna, fină a lui Urmatecu, italianul Marco Bellini, boiernaşul Gună Licureanu, procurorul Alexandru Hangiu, mamzel Hélène, grecoteiul Panaiot sau Panaiotache Potamiani, urmaş de slugă, doctorul Florea Petre şi doctorul Matei Sântu, cel ce va deveni, în *Ion Sântu*, tatăl lui Ion, personajul principal al urmării *Sfârşitului de veac în Bucureşti*. Cu această a doua carte intră în joc şi alte nume (citez dintre cele mai semnificative): doamna Vatica Varnali, „boieroaică get-beget”, actorul Osvald, ofiţerul de marină Henri-Eugen Crihan, cronicarul Mironescu-Fortinbras, secretarul lui Urmatecu, Scarlat, fost căpitan, Paraschiva, ţărancă din Bălăşoeni, Berta von Grodde, guvernanta lui Ion Sântu, austriacă după mamă, Toderiţă Clement, cel mai bun prieten al lui Onuţ, profesorul elveţian Marc A. Jeanjacquet, socialistul Ivan Maximovici Martinov, prefectul Iorgu Scafeş, moşierii Leon Motăş, Manolache Jinga, Cliţă, Alexandru Gădină, marele „cerealist” Bedros Avanian, profesorul de istorie Iancu State Ciuboţel, pensionarul Spirache Păsărică, arendaşul Gherasie Baldovin, avocatul Anghel Ciuflea, arhitectul Claudiu Ciuflea, tătăroaica Eminé, directorul sucursalei Constanţa a Băncii Generale Costache Lămotescu, diseuza pariziană Liane Rubis, locotenentul Gogână ş.a.m.d.

Unei lumi ce vrea să concureze, se pare, starea civilă a lumii reale, îi este proprie, după cum se observă, o multitudine de nuanţe antroponimice, ca şi când autorul ar vrea, la fel ca, de pildă, Rebreanu, să înregistreze *toate* aspectele posibile. Se regăsesc reprezentate în sistemul de nume al dipticului romanesc al lui I. M. Sadoveanu, ca în majoritatea romanelor realist-obiective, respectiv dorice (mai puţin *Baltagul* şi *Rusoaica*), multe etnii, multe tipuri de origine socială şi multe trimiteri la trăsăturile particulare ale personajelor. Exemplul cel mai vizibil, pentru că e în prim-plan, îl constituie Iancu Urmatecu: acest „Urmatecu” e grăitor sub aspectul dezvăluirii simbolice a trăsăturii fundamentale a personajului, care e un parvenit, un profitor, un avocat care se îmbogăţeşte *de pe urma* unor boieri creduli şi prea ocupaţi, precum „conu Barbu”; sufletul de slugă ipocrită se oglindeşte foarte bine în numele său propriu. În gura stăpânului, trecut la forma vocativă, numele lui sună şi mai grăitor în sensul celor spuse: „- Urmatece! (Vocativul acesta era cea

mai mare severitate, puţin dispreţuitoare, în gura baronului). Nu te amesteca în ce nu înţelegi!” Eugen Simion pare a exprima aceeaşi idee atunci când remarcă existenţa de *anticameră* a personajului, locul cu pricina semnificând, evident, nu o poziţie de frunte, ci una de consecuţie: „Imaginea *anticamerei* revine în roman şi ea sugerează, indiscutabil, situaţia acestui personaj în mecanismul vieţii sociale şi, totodată, raporturile pe care le întreţine cu baronul Barbu, binefăcătorul şi, curând, victima lui. În viziunea lui Iacu Urmatecu (un individ care a trăit multă vreme într-o *tindă*, un loc, cu alte cuvinte, de *trecere*, de aşteptare, de pândă, de solicitare!) lumea bună este un salon enorm, pregătit pentru o petrecere. Cei care sunt admişi în această încăpere sunt politicoşi şi vorbesc frumos, dar pentru a se menţine nu e de ajuns subţirimea, educaţia, au nevoie de bani. El, Urmatecu, n-a pătruns în acest salon, deşi are bani bine chivernisiţi şi iscusinţă pentru a câştiga alţii: rămas în *anticamera salonului*, el şi-a pierdut iluzia că va trece într-o zi în încăperea fastuoasă pe care o observă cu ochiul lacom şi revendicativ al omului de dincolo de prag. Face însă totul pentru a netezi drumul Amelicăi, fiica lui, spre *marele salon*.”[3] Aceeaşi idee răzbate şi din precizările lui Cornel Regman: „Acest Ioan G. Urmatecu, avocat – cum abia de cuteza să se viseze scris pe tăbliţa de la poartă şi pe care numai romanul următor ajunge să ni-l înfăţişeze ajuns la deplină respectabilitate burgheză – este deocamdată, în ciuda independenţei şi a sumeţiei pe care-i place să le afişeze şi a unui temperament nărăvaş ce se dezlănţuie din când în când, un *prea credincios şi supus om de casă boieresc*. (s.n., M.I.)”[4] Nicolae Balotă sugerează – chiar dacă având un scop diferit, care acum nu are relevanţă – aceeaşi idee plasându-se la nivelul mentalităţii (cam retrograde a) protagonistului: „Şi, totuşi, Iancu Urmatecu nu este doar exponentul burgheziei în ascensiune. Ciudată burghezie, dealtfel, lipsită de cele mai multe din apanajele definitorii ale acestei clase sociale! Ca şi baronul Barbu, omul de afaceri pare în multe privinţe rămas în urmă, un ins patriarhal, aparţinând unei epoci precapitaliste. Nu înţelege rosturile investiţiei în industrie, şi ideea pe care tânărul baron Bubi Barbu o importă cu naivitate, de a ridica o fabrică de oglinzi, i se pare o fandacsie boierească şi, mai precis, pentru el, un mod mediat de a mai profita de pe urma incuriei boiereşti, şi a mai stoarce «binefăcătorului» său o moşie. Dar nici economia

[3] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1976, p. 267.
[4] Cornel Regman, *Cărţi, autori, tendinţe*, Bucureşti, E. P. L., 1967, p. 128.

agrară nu-l interesează, de fapt, pe Urmatecu. Naratorul îl prezintă, în mod expres, ca pe un ins neproductiv, lipsit de iniţiativele industrioase caracteristice burgheziei. Nu-l vedem nici investindu-şi banii în negoţ. (...) Nimic din toate acestea, nici comerţ, nici industrie, nici economie agrară ori bancară, activităţi care au slujit prosperităţii burheziei capitaliste, nimic nu-l interesează pe Urmatecu. Isteţimea sa, abilităţile sale toate sunt puse în slujba unei chiverniseli pe căi oblice, prin iscusite matrapazlâcuri, prin servicii de mijlocitor. El face oficiile unui soi de ecarisaj social, ajutând la lichidarea marilor averi feudale, şi ciugulind din firimiturile foarte substanţiale care cad de la masa boierimii. Până şi arendaşul Tănase Scatiu era mai activ decât el în exploatarea moşiei."[5]

Să mai notăm câteva nume expresive: Miţa, Jurubiţa, Lefterică ş.a. par a descinde din Caragiale, adică din mahalaua bucureşteană cu pretenţii, dar fără „substanţă". Sântu sună aparte în acest context nominal atât de pestriţ, ceea ce subliniază – şi prin sensul implicat, chiar dacă nu e vorba de sensul propriu – diferenţa dintre mitocăneasca familie şi lume a Urmatecilor şi fiul de ţăran din Dolj, dar de obârşie ardelenească, devenit medic şi având prestanţă şi bună-creştere (vezi diferenţele de opinie sub aspectul modului în care ar trebui să fie educat fiul său, diferenţe ce duc în cele din urmă la desprinderea simbolică din sânul familiei Urmatecu şi la mutarea în Constanţa, departe de influenţa negativă a acestei familii). Dar poate cel mai interesant aspect legat de onomastică e faptul că Iancu Urmatecu, protagonistul primului roman, are o aplecare nestăpânită (a se citi răuvoitoare, grosolană) spre a da porecle celor din jur, ceea ce traduce, poate, voinţa de dominare prin batjocură şi zeflemea, însă în mod cert e înţeles şi de o parte şi de alta – adică atât de „nomothet" cât şi de cei numiţi ca parte umilitoare a plăţii pentru protecţia oferită de Urmatecu; de remarcat şi că acesta le e *naş* unora dintre cei ironizaţi, adică le e un tată spiritual, de fapt un proteguitor cu mână de fier. Semnificativ, un semn al influenţei nefaste din punct de vedere moral a bunicului asupra nepotului (Ion Sântu) este preluarea, inconştientă, de către copil, a acestui obicei, atunci când, imitându-l pe Urmatecu, Onuţ îl va jigni pe căpitanul Scarlat, secretarul bătrânului avocat, numindu-l „Căpitan Rahat!"; episod care-i arată, încă o dată, lui Matei Sântu mitocănia mediului în care fiul său trebuie să crească.

[5] Nicolae Balotă, op. cit., p. 13 – 14.

Limba ascuţită a lui Iancu Urmatecu îl botează pe Ioachim Dorodan, sluga boierului Barbu, „Umflatu”, soţia lui Tudorică devine „Jurubiţa”, Lefterică, „suflet moale şi fără voinţă”, capătă răutăcioasa poreclă „Trei-picioruşe-şi-o-gaură” ş.a.m.d. Inteligenţa răutăcioasă a protagonistului îl duce pe Ion Vartic la caracterizarea acestuia drept „un spirit muntenesc, aproape un Moromete citadin, iubind disimularea ca joc şi savurându-şi superioritatea inteligenţei sale native.”[6] Chiar dacă, totuşi, paralela cu Moromete e cam riscantă, dat fiind că personajul lui Preda nu are o doză atât de mare de răutate, observaţia are un grăunte de adevăr şi îi restituie lui Urmatecu acea dimensiune pe care o remarca şi Cornel Regman: o relativizare, o autenticizare a tipului pe care-l reprezintă – acela al parvenitului, care îndeobşte în literatura noastră a avut parte de o portretistică şarjată şi univocă: „Un atare regim de caracterizare ce restituie pe hulitul ciocoi zonei sale omeneşti, firescului şi cotidianului, dar care obligă şi la confruntări şi motivări mai strânse pe plan social şi moral, avea asigurate toate condiţiile să ducă la adâncirea tipului, la investigarea în direcţii necercetate a individualităţii sale. Şi într-adevăr, Iancu Urmatecu este cel mai deplin şi mai omeneşte adânc caracterizat din galeria de eroi pe care o reprezintă.”[7]

Poreclirea pare să fie, oricum, o „ocupaţie” predilectă a acestei lumi – aproape la fel de frecventă ca a lumii din *Cartea de la Metopolis* -, semn, de fapt, al existenţei „gurii satului” în plină mahala bucureşteană, al melanjului îndoielnic de ruralitate cu urbanitate, dar totodată semn al verosimilităţii, al naturaleţei relaţiilor umane din acest univers imaginar: Barbu B. Barbu e zis, acasă, Bubi, acesta o porecleşte pe domniţa Natalia, Taniţi, Alois Schweickert e Lică, fostul profesor de limba franceză Papaliski are drept „nume misterios” simplul „P”, Ion Sântu e alintat, de diferiţi membri ai familiei, Onu, Onel, Onuţ, Bebe, Moşu; gazetarul şi cronicarul teatral Mironescu îşi transformă porecla în renume şi semnează Mironescu-Fortinbras – poreclă care, de data asta, nu trimite la un simplu defect fizic, ci la esenţa caracterologică a personajului („I s-a spus aşa, şopteau unii, amintindu-se lumina şi lauda pe care nu se ferea să le aducă unui actor, după ce-l înjurase, dacă puteri misterioase interveneau. Sau, după cum spuneau alţii, pentru că era o semnătură de mult compromisă, care putea fi lăsată la o parte fără nici o

[6] Ion Vartic, *Spectacol inerior*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977, p. 93.
[7] Cornel Regman, op. cit., p. 127.

primejdie, după cum pe vremea aceea Hamlet se juca fără scena finală, în care apare simbolic, în costumul său alb Fortinbras biruitorul prinţ al Norvegiei, venind să încheie cu o rază întunecata poveste de la curtea daneză".), unul din iubiţii Glicheriei Clement o numeşte pe aceasta Glück („ceea ce înseamnă *noroc* în limba germană", subliniază autorul) şi mărturiseşte „cu vorbe mari şi gesturi largi şi teatrale că norocul lui pe lume a fost ea", nenea Spirache Păsărică e zis Ciupitovschi, „botezat astfel cândva de Urmatecu şi astfel cunoscut de toată lumea, pentru că avea faţa ciupită de vărsat", grecoteiului Panait Potamiani i se zice Pepenoaica etc. În genere, pitorescul şi vivacitatea acestei lumi se răsfrâng în pitorescul şi vitalitatea numelor care o populează. Observaţia cu tentă negativă a lui Eugen Simion referitoare la onomastica romanului proiectat de Ion Marin Sadoveanu spre a-şi completa trilogia dovedeşte că într-adevăr scriitorul miza şi pe expresivitatea acestui „câmp" textual: „Din proiectele romancierului deducem că el ar fi intenţionat să dea o urmare cărţii, în orice caz face *fişe* pentru personajele deja existente sau altele cu o onomastică bizară: Mihalache Claie Domnului, Corneliu Hadadea, Somnea, Cristache Jijie, Ionescu Bâlbal, Băbună etc."[8]

Numele proprii din romanul *Moromeţii* (I, 1955) aparţin vădit mediului rural pe care-l exprimă în forme „naturale"; în „Onomastica în romanul *Marele singuratic* de Marin Preda", I. T. Stan nota că „în scrierile lui Marin Preda se află multe antroponime care, de regulă, concordă cu mediul în care se desfăşoară acţiunea operei respective."[9] Nume precum Constantin Vasilescu (căruia i se spune Din Vasilescu), Ion al lui Miai, Dumitru lui Nae, Polina, Năstase, Enăchescu, Matei al Barbului, Voicu Rădoi, Cătănoiu, Catrina, Ilinca, Vatică, Irina etc. sunt, în fond, cât se poate de obişnuite mediului rural. Naturaleţea onomasticii, adică realismul ei, în conformitate cu realismul prozei din care face parte, poate fi probată şi de alte două caracteristici. Pe de o parte, prin faptul că de multe ori numele din acte, chiar dacă este explicit semantic, nu „se acordă", *naiv* (ca în teatru sau ca în romanele postpaşoptiste), cu trăsăturile personajului; excepţiile nu fac decât să confirme regula şi să păstreze, simili-realistic, proporţia între numele „nepotrivite" şi cele coincidente însuşirilor purtătorilor. Astfel, Traian *Pisică* nu are (nu ni se spune

[8] Eugen Simion, op. cit., p. 278.

[9] „Onomastica în romanul Marele singuratic de Marin Preda", în *Studii de onomastică*, IV, Cluj-Napoca, Universitatea Babeş-Bolyai, 1987, p. 458.

că are) nimic din ceea ce ar sugera semantismul numelui de familie; de asemenea, legătura dintre *Scămosu* şi cel ce poartă acest nume, dacă a existat (ceea ce, la ţară, e cât se poate de probabil), pare a se fi pierdut; Udubeaşcă, deşi lipsit de semnificaţie explicită, are o sonoritate pitorească, expresivă, ce ar putea să „transfere" şi purtătorului său aceste caracteristici – or portretul este al unui om comun: „Gheorghe acela al lui Udubeaşcă nu făcea nimic deosebit ca să se mire şi să fie atât de nemaipomenit de încântat Moromete, dar întreba de el tocmai de aceea, tocmai pentru că săracul Gheorghe al lui Udubeaşcă era un flăcău şters şi bun, ale cărui urme pe pământ nu le vedea nimeni." ş.a.m.d.

Pe de altă parte, realistă e şi prezenţa relativ frecventă a poreclelor: Paţanghel (Moromete), Guica (Maria Moromete), Parizianu, Jupuitu, Marmoroşblanc şi Vidrighin, Abreau (Costică Giugudel). Pentru acestea ni se oferă destul de des explicaţiile, care sunt de natură diversă şi conferă evocării mediului un aer de autenticitate. Astfel, „Parizianul" trimite la origine („Mama lui Parizianul era soră cu nevasta dintâi a lui Moromete şi pe vremuri o însoţise la Paris, ca servitoare, pe cucoana Marica. La câteva luni după ce se întorsese de acolo născuse, nemăritată fiind, un băiat pe care Moromete îl poreclise Parizianul. Parizianul era mai mare decât Paraschiv şi se însurase de mult; avea un băiat cam de seama lui Niculae."), „Jupuitu" la înfăţişare, iar nu la caracter, cum eronat rămân cu impresia unii cititori („I se spunea Jupuitu din pricină că atunci când se bărbierea, faţa lui părea jupuită. Era un agent de urmărire cinstit, adică prost, cum îi spuneau oamenii, înjurându-l în acelaşi timp. Îmbogăţise, aşa credeau ei, doi perceptori, iar el rămăsese tot sărac."), „Guica" la o deformare a unui verb evocat unui mocan de ţipătul ca de purcea al surorii lui Moromete („Leică, nu mai guici aşa, că nu ţi-am spart casa, a spus iar mocanul cu vocea lui moale de muntean. Ce guicii aşa, leică? Vai, vai! Cum mai guică! Ca o purcea! a mai adăugat mocanul nedumerit şi vorba a fost prinsă de vecini."), „Marmoroşblanc" şi „Vidrighin" (două porecle bizare, dat fiind că ele sunt reprezentate de *nume proprii*: ni se povesteşte că, dat afară din C. F. R., consăteanul lui Moromete se lăudase că îl va lua de piept pe Vidrighin, directorul general al C. F. R.-ului; odată încheiată (sic!) răfuiala cu acesta, personajul se pare că „avea afaceri" de acelaşi ordin cu Banca Marmorosch-Blank!) Prin urmare avem tabloul divers şi interesant al mecanismelor prin care se nasc poreclele – sugestia finală fiind aceea a unei lumi ce păstrează, încă (şi, iată, nu numai prin Moromete, „ultimul ţăran", cum s-a spus), datele existenţei arhaice, tradiţionale. Chiar şi lipsa de explicaţie a atribuirii unor porecle intră în aceste date naturale, fireşti, ale lumii evocate:

Paţanghel, Abreau ş.a. Trecerea la feminin a numelui masculin (Cotelicioaia, nevasta lui Cotelici, Ţugurlănoaia, soţia lui Ţugurlan ş.a.) sau numele analitic rural (Ion al lui Miai, Dumitru lui Nae) apar în acest context de asemenea ca fireşti.

Aceeaşi autenticitate realistă o degajă şi numele cadrelor didactice, în general mai puţin plastice decât ale ţăranilor, sugerând, poate, diferenţa de origine (ea poate să fie urbană, – dar aici lucrurile nu sunt desluşite[10]): directorul se numeşte Artur Toderici, învăţătorul mai în vârstă – Teodorescu, învăţătorii tineri – Bădilă Aurel şi Enăchescu Adrian. La fel şi preoţimea, reprezentată de parohul Petre Provinceanu, respectiv parohul Andrei Bălan, se detaşează de majoritatea expresivă a numelor din comunitatea rurală Siliştea-Gumeşti. Căci, de fapt, cele mai multe dintre numele prozei lui Preda au o plasticitate evidentă, chiar dacă e indescriptibilă, „nedecorticabilă" semantic: Moromete, Udubeaşcă, Boţoghină, Nilă, Birică, Besensac, Ţugurlan, Bâldea, Cimpoacă, Tăbârgel, Şutică, Manda lui Bodârlache, Isosică (de remarcat că e vorba, de cele mai multe ori, de numele de familie; altminteri, prenumele sunt, firesc, am zice, acelea arhicunoscute: Stan (Ţugurlan), Vasile (al lui Tăbârgel), Ilie (Moromete), Ion (Birică) etc.). Acestea, spre deosebire de cele aproximativ similare din Rebreanu (Guju, Mogoş etc.), sunt parcă însoţite de o vibraţie mai destinsă, uneori comică; gravitatea problemelor întâmpinate de aceste personaje îşi găseşte o contrapondere în sonoritatea expresivă a numelor, aşa cum dificultăţilor materiale, concrete, Moromete le opune o încredere plină de bunăvoinţă şi de umor, ceea ce îi permite să vadă partea amuzantă a lucrurilor şi să o ia drept scut (dovedit, e adevărat, până la urmă efemer). Diferenţa dintre numele grave ale ţăranilor lui Rebreanu şi acelea pitoreşti ale lui Preda este una de ton şi de stil; o sesizează şi Valeriu Cristea, într-un alt context: „De îndată ce ies din gloata vie, tropotitoare, plină de forţă şi dinamism, ţăranii lui Liviu Rebreanu încremenesc statuar şi simbolic. Pygmalionul acestor dure blocuri de piatră este Marin Preda, care a făcut ca viaţa ţăranului să continue cu aceeaşi vigoare şi dincolo de cercul magic al grupului. Pentru aceasta, însă, linearitatea energică a lui Ion, teluric şi terifiant, trebuia să facă loc rămurişului bogat al complexităţii lui Moromete, pentru care tot ce e

[10] Evident, diferenţa calitativă (de expresivitate) dintre numele fruntaşilor satului (vezi şi Aristide, primarul, ş. a.) şi acelea ale ţăranilor este una relativă. În realitate lucrurile pot sta cu totul diferit, dat fiind că adesea învăţătorii aveau o origine de asemenea rurală. Prin urmare, sugerăm acceptarea convenţională a acestei diferenţe onomastice pentru cazul de faţă, Moromeţii lui Marin Preda. Voi reveni cu detalii şi distincţii în segmentele dedicate tipologiei şi poeticii numelui propriu.

important în această lume nu se mai petrece exclusiv în perimetrul îngust al ţarinei.”[11]

În general aceste nume nu indică, la o lectură decontextualizată, decât vagi sugestii, bineînţeles strict sonore, ceea ce ne duce cu gândul la remarca lui Ibrăileanu din celebrul studiu asupra numelor din comediile lui Caragiale („*Beheci* e urât, iar *Sulina* e frumos, prin sonoritate.”[12]): Nilă are un „ă” final care dă întregului nume un soi de lest, Birică are deschiderea, dar şi „înţepătura” unor „i”-uri, Ţugurlan ţine în avangardă un „ţ” oţărât, urmat de sunete închise („u”) şi dure (g, r), Bâldea se bucură de expresivitatea unei silabe bubuitoare dar totodată „urâte” („bâl”) ş.a.m.d. Totuşi, *uneori*, în clipa în care portretul personajului este precizat, fie şi parţial – iar uneori ajunge o replică, precum în cazul lui Besensac („un flăcău bicisnic”) –, impresia la lectură e aceea că numele, printr-o fericită sonoritate, sunt cât se poate de potrivite: Nilă e cam greoi la minte, Birică e cinstit şi dârz, pe un fond de bun-simţ, Ţugurlan e dur, aprig, Bâldea e urât. Rolul textului pare a fi acela de a rotunji prima impresie, cea fonetică, adăugând elemente semantice, adică prin trăsături portretistice, care îi oferă numelui „rădăcini” în imaginarul operei.

În unele cazuri, însă, intenţia unei denominaţii cu susţinere semantică a profilului descris apare vădită; ilustrativ este, fără îndoială, numele „Bălosu”, care trimite la o caracterizare de tip metonimic a personajului („bălos” pentru „nesuferit”, „rău”, „lacom”, „zgârcit” etc.). Nu avem nevoie de o declaraţie expresă a autorului, ci doar de textul romanului: dovadă stă nu numai zugrăvirea evident negativă a personajului (vezi în primul rând conflictul cu Polina şi Birică), ci şi maleabilitatea numelui provenit dintr-un substantiv comun; Moromete, înjurându-l în gând, accentuează caracterul negativ al preopinentului, transformând numele propriu într-un adjectiv: „pe mă-ta de *bălos*! (s.n., M.I.)”. În reacţia deschisă a lui Birică regăsim numele socrului său sub forma unui vocativ la fel de grăitor ca adjectivul lui Moromete: „Păi de ce asmuţi câinele pe mine, nea Tudore, dacă de furat nu te-am furat, de făcut nu ţi-am făcut nimic? Atunci de ce să asmuţi câinele pe mine, nea Tudore? De ce să asmuţi câinele pe mine, mă, ’tu-ţi dumnezeul mă-ti, *Bălosule*! (s.n., M.I.) Chiorule!” De altfel, răutatea şi lăcomia lui Bălosu sunt datele principale care

[11] Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1970, p. 46.

[12] Garabet Ibrăileanu, „Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale”, în *Studii literare*, II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979, p. 55.

motivează ideea omologiei lui cu Ion al lui Rebreanu (ajuns la altă vârstă, evident) sau cu socrul aceluia, Vasile Baciu: „În lumea prozei lui Marin Preda, *Ion* se numeşte *Bălosu*."[13] Comparaţia, susţinută de majoritatea criticilor, având la bază şi sugestiile lui Preda însuşi[14], mai are un punct de sprijin (între multe altele): prenumele *Ion* al flăcăului sărac Birică: „Fireşte, *Moromeţii* nu constituie integral o replică la *Ion*, dar un personaj din primul volum a fost creat ca o antiteză la romanul lui Liviu Rebreanu. Personajul acesta este Polina, fiica lui Tudor Bălosu, care se căsătoreşte, împotriva voinţei familiei, cu Ion Birică – prenumele nu este întâmplător ales –, un flăcău sărac (...) Toate episoadele legate de cuplul Polina – Birică se opun intrigii din romanul lui Liviu Rebreanu, astfel că scurta naraţiune a Polinei ne oferă un *Ion* întors. Situaţiile sunt antitetic identice. Ion se foloseşte de Ana spre a obţine de la Vasile Baciu drepturile ce se cuvin fetei. Polina îl determină pe Birică să-i ceară tatălui ei zestrea ce trebuia să-i revină. Şi Ion şi Polina utilizează o variată strategie pentru a-şi atinge scopurile. Caracterului voluntar al lui Ion îi corespunde consecvenţa comportamentală a Polinei. În contrast cu viclenia procedurală a lui Ion, mijloacele de persuasiune ale Polinei sunt variate şi, uneori, de o instinctivă feminitate. (...) Momentele de dragoste respiră adevărată delicateţe şi aici mai cu seamă se opun eroii iubirii instinctuale a lui Ion. Scenele violente, prezente în ambele naraţiuni, diferă prin mobilurile ce le pun în mişcare. Tot ce întreprinde Polina are un caracter justiţiar asumat."[15] Nu de altă părere sunt Eugen Simion („Marin Preda înlătură din viziunea lui imaginea omului înlănţuit de instincte, iar când, pentru o clipă, instinctele ies la suprafaţa textului, prozatorul aduce imediat alte elemente care luminează faţa sufletului ţărănesc. Pilduitoare este în acest sens istoria cuplului Birică – Polina, asemănătoare în latura ei socială cu aceea a lui Ion şi a Anei din romanul lui Rebreanu. Dealtfel, tema tânărului ţăran care se foloseşte de fata unui om înstărit pentru a pune mâna pe avere e generală în literatura rurală. Preda o reia, schimbând sensul strategiei şi umanizând tipurile."[16]) sau Valeriu Cristea („În *Moromeţii*, Marin Preda a introdus datele «cazului Ion», dar cu

[13] Mircea Iorgulescu, Rondul de noapte, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974, p. 234.
[14] „... am gândit exact un astfel de personaj care să fie opus Anei care mi s-a părut neverosimil, nereal şi mai mult o fantoşă creată de autor ca să-i iasă această schemă cu Ion – un personaj obsedat de pământ etc". (Marin Preda, în „Marin Preda, întâlnire cu publicul băcăuan", „Ateneu", VIII, nr. 1, ianuarie 1971, p. 2)
[15] Ion Bălu, *Marin Preda*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1976, p. 44 – 45.
[16] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 411.

altă rezolvare. (...) În toată această confruntare Birică e condus de Polina, aproape împins de la spate. Într-un chip demonstrativ (dar care nu-i forţează caracterul) el e un anti-Ion: nu repetă câtuşi de puţin povestea acestuia, aşa cum înclina să presupună lumea din sat, care îl bănuia că aleargă după averea fetei."[17]).

În volumul al doilea al *Moromeţilor* (1967) se regăsesc toate aceste straturi ori elemente onomastice, schimbarea constând, cum era de aşteptat, în înmulţirea numelor (la cele „vechi" se adaugă numeroase noi, întrucât „scena satului" îşi metamorfozează radical compoziţia: pe de o parte apar mulţi „venetici", de la ţărani şi pierde-vară la activişti de partid, pe de altă parte Ilie Moromete şi propria familie „alunecă" în planul secund, fapt perceput de unii critici drept o eroare a autorului, dar justificat, zic alţii – pe bună dreptate –, chiar de condiţia lor secundă (de fapt de condiţia secundă a patriarhului Moromete) impusă de noua şi nedreapta turnură istorică. Lista cuprinde: *nume mai mult sau mai puţin obişnuite* şi având, frecvent, uzuala formă analitică (al lui Pretorian, Pascu, primar de scurtă durată al Siliştei-Gumeşti, Gavrilă al lui Miai, Sandu Dogaru, numele soţului Titei – despre care naratorul precizează: „îl chema nea Sandu (numele celălalt, Dogaru, fiind bun doar pentru cei mari şi pentru autorităţi)", Dobrescu – nume pe care nu-l aflăm decât la mai bine de jumătatea cărţii, căci aparţine unui personaj pitoresc desemnat de obicei prin porecla Bilă, „adevăratul" nume în ochii consătenilor, care nici nu-i cunosc numele din acte –, Adam Fântână, lipovean, şi Marioara, fiica lui, Marin al lui Radu Lungu, Năstase, fratele lui Aristide, Vasile al Moaşei, Dan şi Ştefan, fii lui Năstase, Siţa lui Ciucă (se spune despre ea că ar fi vorbit cu Maica Domnului pe izlaz), Ciulca, Pavel Titică, Matei Dimir, Ilie al Pinţii, Arghirescu (de la sfat), tovarăşul Sârbu Ion (secretar de partid de la raion), Cristache, colectorul, Costache al Joachii, Ileana lui Costică Roşu, Stela lui Jugravu, Stancu Tumbea, vânzător la *meate*, Dănălache, Tănăsache, Năstase Rădulescu, Aguţă, Paţac, Nae Marinescu, plutonierul Moise Ion, Gheorghe al lui Pătăleaţă, Ilie al lui Leoaşcă, Ilie Micu, Maxim al lui Pătăleaţă electricianul, Busuioc, membru în Frontul Plugarilor, Enache al Cârstichii ş.a.); nume *pitoreşti* (Ion al lui Ripitel, Ilie al lui Moacă, Ghimpeţeanu (prim-secretar), Zdărăboajă (coleg de cameră al lui Niculae Moromete), Geacă, Plotoagă (preşedinte sătesc), Giugudel, Anghelina Neacşii lui Tărăboanţă, Stan

[17] Valeriu Cristea, *Alianţe literare*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977, p. 461.

Moameş, Mantaroşie („şi ăsta străin de sat, moldovean de prin Huşi, gonit de secetă...”), Tilimplă (un băiat numit aşa de către Isosică, fără a fi clar dacă e porecla dată chiar de Isosică sau chiar *numele* aceluia)[18]; *porecle explicate* („La al lui Gogonaru se mai adăugă apoi acolo în birou, tot aşa, pe nesimţite şi fără nici un rost, unul numit Ouăbei, un flăcău înalt şi parcă îndoit de umeri şi de spinare de greutatea unei cobiliţe purtată permanent, în timp ce el n-o purta de fapt decât din timp în timp, când pleca prin sat după ouă, pe care le precupeţea pe urmă singur, cine ştie cum (...) avea în acest sens un strigăt care îi adusese porecla: «Ouă, bei, care mai vinde ouă?! » El vroia adică să spună, ouă, bă, care mai vinde ouă, dar în loc de *bă* zicea *bei* ca să i se subţieze glasul mai boiereşte şi să fie auzit mai bine de urechile muierilor.”; pe Zdroncan, al nouălea băiat al lui Traian Pisică „de fapt îl chema Fănică, porecla i-o dăduse maică-sa când era mic fiindcă alerga toată ziua prin pat: «mai stai dracului locului, nu mai zdroncăni blănile astea ale patului, Zdroncane»; şi aşa îi rămăsese şi numele şi pronumele”) sau *porecle obscure* (despre primarul Pascu aflăm că fusese „poreclit nu se ştie de ce încă de când era mic, Terente (numele vestit al unui bandit)”; despre Dobrescu ni se spune: „Ăsta era numele adevărat al lui Bilă, nimeni nemaiamintindu-şi cine şi de ce îl poreclise cu acest cuvânt care însemna ceva rotund şi ce înţeles avea această sugestie pentru înfăţişarea sau felul lui de a fi, chipul lui osos şi negru nepotrivindu-se deloc cu această poreclă; poate doar vorba lui egală şi persuasivă, cuvintele lui măsurate şi avertismentele lui unduioase însoţite de acel «ţi-o spun cu lăcrimi în ochi», fiindcă cealaltă latură a firii lui, explozivă şi demenţială, apărea doar când se îmbăta, şi asta se întâmpla extrem de rar, necunoscându-i-o decât un număr foarte restrâns de persoane.”; despre Isosică: „de fapt îl chema Tăbârgel Gheorghe, după numele lui tat-său, dar nu se ştie cine îi scornise această

[18] Cele mai pitoreşti nume aparţin, de regulă, acelor nou-veniţi (sau odraslelor unora dintre eroii primului volum) care sunt văzuţi, din perspectiva dogmatică a celui de-al doilea volum al Moromeţilor, drept sabotorii noului regim: „Îşi fac apariţia, ca dintr-o ascunsă cută a pământului brusc descoperită şi din care ţâşnesc gângănii fioroase şi necunoscute, o mulţime de «oameni noi», care trec în fruntea satului: al lui Gogonaru, Bilă, Mantaroşie, Ouăbei, Fântână, Isosică, un Gae (specialist într-o curioasă profesiune: «să-ţi aplicăm dictatura proletariatului» este expresia lui preferată).” (Mircea Iorgulescu, Rondul de noapte, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974, p. 245). Aceleaşi nume – de fapt, aceleaşi persoane – sunt vizate şi de Ilie Moromete: „Cu Matei Dimir, Nae Cismaru, Costache al Joichii, Giugudel, vechii săi prieteni, el [Ilie Moromete] consemnează în linişe tot ceea ce se petrece în viaţa satului. Ţinta ironiilor usturătoare nu mai sunt, acum, Bălosu şi fiul Victor, ci Bilă, Isosică, Mantaroşie, Ouăbei, Adam Fântână etc., figurile centrale ale satului. Despre aceştia Marin Preda scrie un alt roman, foarte viu.” (Eugen Simion, op. cit., p. 426)

poreclă, care oricât te-ai fi gândit tot n-ai fi putut să-ţi dai seama ce putea să însemne”; despre Cioroşbulingă aflăm doar că e o poreclă fără înţeles dată lui Niculae din simpatie de către Sandu, cumnatul său: „De ce îi spunea el Cioroşbulingă şi ce însemna de fapt numele ăsta, nu ştia şi nici nu vroia să afle nimeni, dar de ce îi băga un deget în burtă, asta era un semn de simpatie, dar nu la adresa lui, ci a soră-si mai mari, după cum s-a văzut mai târziu”; cât despre Sfârfâlică, băiatul mut al lui Traian Pisică – nici o informaţie relevantă.).

Livius Ciocârlie încadrează *numirea* lui Niculae cu amuzantul şi enigmaticul „Cioroşbulingă” între actele de creaţie artistică din *Moromeţii*, alături de, între altele, sculptura chipului lui Moromete realizată de Din Vasilescu. Eseistul îi acordă un sens, dar de altă natură decât acela al identificării persoanei lui Niculae: „Sandu acesta este «autorul» unei vorbe – porecla *Cioroşbulingă* dată lui Niculae – lipsită de alt înţeles decât plăcerea de a născoci. Mai exact, porecla are încă un înţeles, de o natură înrudită cu aceea a creaţiei, căci transpune în cuvânt un impuls erotic.”[19] Pitorescul şi ciudăţenia poreclei traduc deci simpatia pentru fratele mai mic al Titei (vezi citatul de mai sus). Ducând mai departe observaţia lui Livius Ciocârlie, am putea spune că „starea de creaţie” despre care vorbeşte eseistul caracterizează multe dintre personajele acestui roman, ale acestei lumi, şi ea este exprimată prin plăcerea de a da porecle. Din acest unghi, *Moromeţii* anticipează *Cartea Milionarului*, iar sătenii din Siliştea-Gumeşti pe locuitorii Metopolisului – mutatis mutandis, fireşte.

În cele două volume ale romanului lui Preda există câte o scenă similară şi deopotrivă relevantă sub aspectul efectului onomastic: apelul de la pregătirea premilitară a flăcăilor, respectiv întocmirea unei liste a celor care ar urma să se înscrie în Partidul Comunist, filiala Siliştea-Gumeşti, cu scopul sabotării. Scena din primul volum devine o parodică judecată de apoi – parodică, dată fiind atmosfera scenei în care Toderici, locţiitor al instanţei supreme, tună şi fulgeră, flăcăii se destind făcând glume, iar numele, cuminţi ori şuie, defilează încolonate sau pierdute printre replici:

„...- Pleaşcă Ilie! - Prezent!

- Pacic Ilie! – Prezent!

[19] Livius Ciocârlie, „Starea de creaţie în Moromeţii”, în *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 202.

- Panaite Dumitru! – Prezent!" Şi aşa mai departe: Pavel Vasile, Pielelungă Constantin, Palin Inochentie, Palici Polin, Prisăcaru Vasile, Raţă Ion, Raneti Vasile, Rădoi Marin, Ristea Gheorghe, Împuşcatu Florea, State Ilie, Stanciu Stoian, Tudor Marin, Terci Minică, Teculescu Ion, Tărbacă Anghel, Udrea Ştefan, Ungureanu Gheorghe, Vanghele Costică, Vasilescu Avram...

Scena din volumul al doilea are şi ea hazul ei, păstrând de asemenea fondul de gravitate (cu sursă diferită, e drept) şi adăugând noi nume expresive celor deja cunoscute; dintre acestea, multe rămân doar cu valoare sonoră, dat fiind că purtătorii lor nici nu au vreun rol în trama romanului: Badea al lui Ilie Cârcâdaţ, Neagu Postu, Nicu-Canel, Beşelagă, Fane-Marin Bâznac, Ţondrică Anton, Ilie al Mariei lui Usturoi. Lista lui Aristide nu are *amplitudinea* listei lui Toderici, însă similitudinile nu pot fi negate: amândouă scenele constituie nişte enclave parodice ale discursului romanesc şi mizează în mod evident pe efectele acustice generate de densitatea *textului antroponimic*.

Textura aceasta antroponimică începe şi se sfârşeşte cu numele titular: eroul e numit de către narator fie „Moromete", cu numele de familie, fie „Ilie Moromete", dar niciodată Ilie; pe când soţia sau copiii lui sunt numiţi constant cu numele mic. Astfel este subliniată încă o dată poziţia sa tutelară în cadrul familiei (poziţie fragilă, după cum ştim, dar care devine ţinta „imposibilei întoarceri", adică, de fapt, a multcăutatei teme a *autorului*[20]), dar şi importanţa sa în cadrul naraţiunii[21]. Importanţa lui Moromete (al cărui nume[22] a dat, cum

[20] Cf. Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1972, p. 203 – 208.

[21] Vasile Popovici merge până la a analiza, în cadrul unui anumit pasaj, raporturile dintre personaje după modul de numire şi ajunge la concluzia că este pusă în evidenţă aceeaşi ierarhie conform căreia Ilie Moromete reprezintă centrul de greutate al respectivelor secvenţe. (Cf. Vasile Popovici, *Marin Preda – timpul dialogului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 69 – 72) Toate bune şi frumoase, însă a generaliza la scara întregii cărţi imaginea acestei ierarhii pe baza unui singur fragment mi se pare a fi un demers riscant. Aceasta nu înseamnă, totuşi, că lipsesc dovezile privitoare la poziţia centrală a protagonistului.

[22] Expresivitatea acustică a acestui nume nu poate fi tăgăduită, oricare i-ar fi originea – aspect asupra căruia nu voi insista întrucât nu ţine de interesul acestei lucrări. Controversa iscată de surprinzătoarea similitudine sonoră a numelui Ilie Moromete cu Ilia Muromeţ, celebru erou popular rus, nu e lipsită de interes, iar argumentele care susţin preluarea numelui rusesc de către Marin Preda (începând cu constatarea că distanţa fonetică dintre cele două nume e minimă, iar simpla coincidenţă pare neverosimilă) par mai solide decât contraargumentele. Ultimul episod al polemicii pe tema înrâuririi ruseşti a lui Preda îl înregistrează revistele „Dilema" şi „Observator cultural", care găzduiesc articolele lui Mircea Iorgulescu, respectiv Ovidiu Pecican (v. Mircea Iorgulescu, „Despre combustia numită prietenie", în „Dilema", anul IX, nr. 418, 2 – 8 martie 2001, respectiv Ovidiu Pecican, „Marin Preda şi Ilia Muromeţ", în „Observator cultural" nr. 60, anul I, 17 – 23 aprilie 2001).

nu dau chiar aşa de multe, verbul *a morometţianiza* şi, implicit, adjectivul derivat) constă în impunerea unui stil *morometţian* definit în esenţă printr-un mod „de gândire contemplativă, în sensul propriu al cuvântului”[23], prin „înclinaţia de a face din viaţă un permanent spectacol”[24]. Mentalitatea *morometţiană* pare a fi un bun câştigat de literatura română postbelică, fapt confirmat de majoritatea exegeţilor. Mentalitate pe care Monica Spiridon o ridică la rangul de mit creator: „Mitul creator născocit de Preda – «mentalitatea morometţiană» – menţine conştiinţa la echidistanţă de singurătate şi de supunerea în faţa alterităţii, e un mit al dialogismului, care transformă libertatea în Lege şi raţiunea în credinţă (sau în încredere?).”[25] Proiectat la o asemenea scară, numele protagonistului *Morometţilor* capătă valenţele unui nume generic care defineşte un stil de existenţă propriu eroilor fundametali ai lui Preda (Niculae, Călin Surupăceanu, Victor Petrini etc.): „Privit din orizontul generos şi amplu al Operei finite, Moromete nu mai pare decât un purtător accidental al numelui său, *un nume comun*. El «serializează» scrisul lui Preda (îl transformă într-un fel de roman-foileton, având ca protagonist «un moromete»). Neastâmpărul inovator în planul structurilor epice a fost posibil la Preda tocmai graţie modelului uman, care a asaltat şi luat în stăpânire opera, rămânând mereu el însuşi – întocmai ca un *star* a ecranului – dincolo de orice rol particular: Ilie Moromete sau Petrini (un interesant Ştefan-Gheorghidiu de la Siliştea-Gumeşti). Prin urmare, titlul primului roman al lui Preda ne revelează, de asemeni, o tensiune între DA şi NU. Pe de o parte, se autocenzurează ironic, infirmând, printr-o subţire antifrază, exact ce pare că a f i r m ă deschis: întemeierea grupului pe un *stil existenţial* anumit. Pe de alta, însă, el devine un generic simbol al Operei, anticipând (e x p r i m â n d?) un *Stil de creaţie*.”[26]

În concluzie, din capodopera lui Marin Preda nu lipseşte nici una din categoriile onomastice, de la numele banale şi seci până la cele foarte sonore şi totodată încărcate de semnificaţie, situaţie deloc surprinzătoare: *Morometţii* e un roman realist şi monografic, deci cu pretenţia de a da seamă asupra lumii ca integralitate, de a cuprinde nu doar câteva, ci toate trăsăturile şi problemele

[23] Ovid S. Crohmălniceanu, „Stilul morometţian”, în *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 390.
[24] Ibidem, p. 391.
[25] Monica Spiridon, *Omul supt vremi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1993, p. 285.
[26] Ibidem, p. 286.

satului românesc interbelic. Aşa încât nici pretenţia unor doze respectabile din fiecare categorie de nume proprii nu este pur întâmplătoare (chiar dacă inconştient concretizată), căci copia lumii trebuie în mod necesar să conţină toate componentele acesteia, inclusiv la nivel nominal.

„Evenimentul central al rememorării este *banchetul* – sărbătorirea tatălui său de către prieteni cu prilejul decernării unui premiu de poezie. Invitaţii, tot atâţia câţi fuseseră convocaţi la celebrul Symposion – descris de Platon – au ideea, constatând această coincidenţă, să se numească între ei cu nume din textul platonician: Agaton, Pausanias, Eryximahos, Socrate etc., un joc prin care doresc să mascheze, măcar pentru un scurt interval, natura adevărată a relaţiilor dintre ei, «un armistiţiu agreabil». Cuvântările rostite, portretele fiecăruia readuc însă faptele în lumina reală – grotescă, sumbră –, din tot ce spune fiecare reconstituindu-se adevărata faţă a epocii aurite. Cu cât înaintăm spre final, planurile evocării, la început riguros distincte, se învălmăşesc, rularea filmului se precipită într-o amalgamare simbolică a trecutului cu prezentul."[27] Cam aceasta ar fi descrierea rezumată a romanului *Coborând* (1968) al lui Paul Georgescu, aşa cum este ea făcută de Gabriel Dimisianu. Acelaşi critic precizează: „Romanul lui Paul Georgescu nu este cu toate acestea o cronică social-politică, ba chiar e opusul unei asemenea formule, fiindcă materia e trecută tot timpul prin filtrul unei conştiinţe profund subiective, nu deformatoare, dar în nici un caz detaşată, rece, obiectivă – ci febrilă, agitată, reflectând evenimentul, realitatea istorică în infinite nuanţe personale."[28] Dată fiind, prin urmare, prezenţa acestei subiectivităţi a personajului-narator, trebuie spus însă că, de fapt, putem număra existenţa a *trei* planuri: prezentul relatării subiective (sfârşitul anului 1938), trecutul evenimentului relatat (începutul secolului al XX-lea) şi planul îndepărtat, istoric şi filosofic-cultural, al *Banchetului* platonician[29]. De acesta din urmă, care deplasează, ca într-o anamorfoză, momentul auroral al secolului XX în orizontul antichităţii,

[27] Gabriel Dimisianu, *Prozatori de azi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1970, p. 115.
[28] Ibidem, p. 114.
[29] Lucian Raicu identifică şi el tot trei planuri, însă cu o diferenţă, căci include şi actul de a scrie al naratorului: „Cele trei planuri (primul: cel imediat, cuprinde concretul însuşi al actului de a scrie, al doilea: fluxul amintirilor trăite, al treilea: reconstituirea universului îndepărtat al părinţilor) se suprapun, fără ordine aparentă, într-o continuitate existenţială, într-un unic elan al vieţii în desfăşurare, neprevăzută, dar constrânsă a primi interpretări şi semnificaţii din perspectiva din care e privită şi judecată, o perspectivă unică, subiectivă, marcată totuşi de efortul dureros al obiectivării." (Lucian Raicu, *Structuri literare*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973, p. 221)

respectiv în câmpul cultural, se leagă şi ineditul numelor proprii ale personajelor, cărora, tocmai datorită convenţiei alese, nu le vom afla identitatea nominală „reală”. În treacăt fie zis, se pare că Paul Georgescu face aluzie la anumite personaje ale epocii interbelice sau chiar mai îndepărtate, Ionel Teodoreanu, Titu Maiorescu, Iorga ş.a.[30] – dar nu acesta constituie cel mai interesant aspect al cărţii, ci caracterul său alegoric. Eugen Simion este unul dintre primii critici care foloseşte termenul, doar că îi refuză valoarea, pe temeiul ideii că, de fapt, tema eşecului individual al personajului-narator dă substanţă prozei: „(...) ceea ce interesează, cu adevărat, în romanul lui Paul Georgescu – şi interesează în cel mai înalt grad – este tocmai povestea unui eşec moral şi implicaţiile lui existenţiale. Însă după primele 50 de pagini, prozatorul amână sistematic confesiunea, evadând într-o alegorie obscură.”[31] Virgil Ardeleanu e de aceeaşi părere, subliniind că prozatorul nu reuşeşte să şteargă diferenţele dintre epocile „mixate”: „Personajele sale, cu rare excepţii, împrumută nume şi atitudini din *Banchetul* lui Platon şi caută a se comporta după tipicul clasic. Dar nu prea reuşesc. Tot timpul apar îngroşări fie în direcţia veche, fie în cea prozaică a prezentului. Lipseşte echilibrul, fuziunea dintre antichitatea greacă, luminoasă, şi «contemporaneitatea» apăsătoare.”[32] Cel puţin acestuia din urmă, Paul Georgescu îi dă, anticipat, un răspuns, chiar prin vocea naratorului: „Fiind vorba de personalităţi cunoscute ale căror nume circulă încă voi accepta şi eu regula acestui carnaval sângeros numindu-mi personajele cu măştile pe care ei singuri le aleseseră, sau le-au fost date, nu ştiu, din Banchetul celebru şi atât de senin, dintr-o lume cu alte mituri şi alţi zei. *Azi, nouă, vremea lor ne apare senină; poate doar fiindcă n-am trăit-o*. (s.n., M.I.)” Altfel spus, imaginea noastră de azi asupra unui timp atât de îndepărtat ar putea fi înşelătoare, prin urmare absenţa cerutului echilibru dintre luminozitatea Greciei antice şi întunecimea „prezentului” descris de personajul-narator poate să fie chiar semnul adevărului; contrastul dintre numele grecesc, purtător de sugestii înalte, filosofice şi eroul de secol XX cu multele defecte şi slăbiciuni care dau împrumutului onomastic un aer de impostură vrea, poate, să sublinieze degradarea vremurilor moderne în raport cu elenismul.

[30] Cf. Simion, *Scriitori români de azi*, I, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 535 – 536.
[31] Ibidem, p. 537.
[32] Virgil Ardeleanu, *„A urî”, „a iubi”*, Cluj, Ed. Dacia, 1971, p. 88.

Totuşi, cred că intenţiile alegorice (susţinute nu doar de măştile antroponimice platoniciene, ci şi de alte repere, cum ar fi hidronimul *Lete* pentru Dâmboviţa, denumirea de *lictori* dată legionarilor, numele *Mops II* dat, transparent, lui Carol al II-lea ş.a.) pot fi privite cu mai puţină reticenţă, în virtutea sugestiilor pe care le conţin; avem de-a face, în fond, cu o viziune asupra existenţei, căci adoptarea, fie şi provizorie, a onomasticii *Sympozion*-ului, deci *repetarea* antroponimică trimite la o perspectivă asupra istoriei, văzută ca tipar ciclic. Deşi naratorul identifică adesea discrepanţe între model şi copie, faptul că întotdeauna există, totuşi, temeiuri pentru suprapunerea celor două, conferă caracter *tipologic* personajelor; în fond, numele greceşti (ale unor convivi ce îşi dispută noţiuni filosofice, nu schimbă simple replici convenţionale) ne trimit la *tipuri*: Miron Poenaru, povestitorul al cărui nume îl aflăm abia la sfârşitul confesiunii, îşi ia masca nominală a omologului său antic, Apolodor, cu care are şi alte lucruri în comun, nu doar calitatea de narator, adică mânia aceluia şi cultul solarului: „După regula jocului, numele meu ar fi (mărturisesc, mi l-aş lua mai cu plăcere pe cel de Serenus) Apolodor; în definitiv, nu e un nume urât şi corespunde cultului ce i-l dedic, în cupola mea, zeului luminii şi valorilor solare fiindcă oricât aş fi de copleşit de spaime, nu jertfesc decât valorilor stenice, demnităţii umane şi îndârjirii faţă de zeii aduşi de ceaţă, ce devin teribili şi se destramă, toţi.”; tatăl lui Miron capătă numele de Agaton, „cel bun, nume bine ales fiindcă era, într-adevăr, o fiinţă blajină, blândă, bleagă, dar şi pentru că în *Sympozion* el era gazda, poetul sărbătorit pentru decernarea unui premiu literar”, precizează naratorul, fără a uita să sublinieze şi diferenţele dintre model şi substitut (ce par a fi mai numeroase decât apropierile). La fel şi Pausanias, „Marele Preot al Artei”, Eryximahos, Fedru, Aristofan, Socrate şi ceilalţi, sunt rând pe rând prezentaţi de narator şi descrişi prin intermediul asemănărilor şi deosebirilor dintre autenticii purtători ai numelor şi aceia „uzurpatori”; dar toţi sunt văzuţi, inclusiv la modul declarat, ca efemere întrupări ale unor arhetipuri: „ei nu sunt decât expresia însăşi a unor caractere elementare”. Preocuparea lui Paul Georgescu de a construi serii tipologice, iar nu personaje complet particularizate, originale, precum şi rolul onomasticii în această „operaţiune” sunt remarcate şi de Ioan Holban: „Elementul care realizează coeziunea deplină a romanelor lui Paul Georgescu este *numele propriu*. Vorbind despre Gabriel Dimancea, Milan, Iulia, Tiberiu sau Dogaru, povestitorul nu urmăreşte

– cum observam mai înainte – *persoana*, ci *figura* personajului. În virtutea acestui principiu de construcţie epică, personajul devine un mecanism combinatoriu, persoana sa putând fi oricând substituită cu o alta, condiţia rămânând aceea de a nu se modifica suma de calităţi din «spatele» numelui propriu: persoana poate să se schimbe, dar figura trebuie să rămână aceeaşi.”[33] Concluzia aceasta, perfect aplicabilă şi romanului *Coborând*, este ilustrată prin exemple din volumele următoare: „Iată, de exemplu, cazul romanelor *Revelionul* şi *Vara baroc*; cuplul Tiberiu – Corina din primul roman este înlocuit în cel de-al doilea cu perechea Milan – Riky, păstrând însă aceeaşi dinamică a relaţiilor conjugale: femeia, rob al fenomenului, nu visează decât la momentul când va reuşi să-şi smulgă bărbatul din empireul abstracţiunilor pentru a-l implanta definitiv într-o carieră sigură din planul social, aducătoare de confort, «lux, calm şi voluptate»; «eminenţa cenuşie» a Platoneştiului din *Vara baroc* adună calităţile atoatecunoscătorului Gică şi ale vicleanului *Monel* din Revelionul; Gabriel Dimancea schimbă cercul de prieteni pentru a regăsi aceleaşi figuri sub nume noi: Radu, Emil, Vlad, din primul roman pot fi redescoperiţi în Victor, Sănducu, Dogaru, din cel de-al doilea; Iulia însumează toate calităţile personajului feminin din *Vara baroc*: Dorinţa, nepoata lui Maltezi sau văduva pe care o vizitează Gabriel şi Milan pot reface figura absentă a soţiei lui Dimancea. Deplina continuitate între cele două romane se realizează, aşadar, nu numai prin intermediul personajului focal, ci, mai ales, la nivelul acestui transfer de calităţi, corespunzător unei structuri de adâncime a naraţiunii.”[34]

Totuşi, nu sub acest aspect trezesc interesul onomastic romanele *Revelionul* (1977) şi *Vara baroc* (1980), ci cu precădere printr-o suită de procedee mai mult sau mai puţin originale: adjectivizarea substantivului propriu (în *Revelionul*, de exemplu, *Tache* dă naştere adjectivului *tacheean*, *tacheeană* pentru a sublinia ceea ce îl reprezintă în cel mai înalt grad; mesele la care este invitat eroul principal al *Verii baroc*, şi de la care acesta „chiulea mişelnic”, sunt numite agapeurile *Ieremeice*, adjectivul având la bază numele doamnei şi domnului *Irimia*); transformarea, prin articulare nehotărâtă, a numelui propriu în substantiv comun (cu scopul vădit de a ironiza): „Deocamdată, se-nsurase cu *o Corină* (s.n., M.I.), fata unui individ dubios...”;

[33] Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 192.
[34] Ibidem, p. 192 – 193.

„marcarea” personajului printr-un nume „explicit” sau măcar sugestiv: Tiberiu, din *Revelionul*, e un tip de o rară cultură clasică, „Limbăşan” se dovedeşte un nume potrivit pentru un comisar limbut, cititor al *Eneidei* (sic!), Dorinţa, din *Vara baroc*, este, evident, fata „cu nume prea explicit”, cum precizează chiar naratorul, dornică de măritiş, „albă ca telemeaua şi inocenţa”, despre care, într-un dialog se notează: „Şi duduia Dorinţa, bună fată, serioasă şi la locul ei, şi-i bine făcută, are corp – îşi lăudă marfa marchitanul. Perfect, domnule, replică Faust, avizat, dar are un nume ridicol, neverosimil, şi livresc. Poftim! Dorinţa! Cum să mă însor cu dorinţa, devine pe urmă Obişnuinţa.” (ironia şi parodia sunt la ele acasă în textele lui Paul Georgescu). Însă procedeul frecvent şi cel mai spectaculos, specific numai romanelor lui Paul Georgescu şi consonând cu spiritul corintic al acestora (ce va să zică: spirit parodic şi metatextual), este acela al reluării în ecou a numelui propriu printr-o continuă metamorfozare în funcţie de context. Astfel, „Tiberiu” cel din Revelionul va suferi transformări în concordanţă cu tema dialogului pe care-l poartă, cu starea lui de spirit, cu comportamentul său: el va deveni „Tiby-bey” (atunci când „se ploconi orientaliceşte”), „Tiberius” când se referă la cultura antică, „profesorul Tibicus” când îşi ia un aer doctoral, „moş Tiberiu-Sfătosu” când trece la poveţe bătrâneşti, „Tibi” când are un aer familiar, degajat, accesibil; prin „simpatie” narativă, atunci când Tiberiu e numit „Cezar” (fiind într-o postură adecvată acestei embleme), Corina, soţia sa, devine „Cezara” – tot acest joc probând caracterul ludic al unui narator de persoana a treia ce simte nevoia, precum omologul său din *Bunavestire*, să-şi arate puterile. Procedeul capătă anvergură în *Vara baroc*, rezonând cu adjectivul din titlu prin bogăţia metamorfozelor. Incipit-ul romanului ne pune deja în faţa unei prime „canonade” onomastice avându-l ca „referent” pe cel ce este identificat de către Gabriel Dimancea, protagonistul cărţii, drept un agent malefic-şugubăţ, un Nichipercea supra-numit ca atare de către narator (care rămâne de persoana a III-a, însă e contaminat de protagonist – din nou o similitudine cu *Bunavestire* – în sensul că Gabriel, personajul, este cel care îl vede ca pe un Aghiuţă pe acest vizitator inopinat, însă naratorul este cel care, prin empatie, îl numeşte astfel): Maltezi, numit aşa, ni se explică, după locurile unde, legendele locale spun, ar fi fost un castel ridicat de cavaleri de Malta, ajunge, rând pe rând, ducele de Pârlea y Năzuroşi, prinţul de Dropiy y Dropica y Malaria, Don Maltezi, dom de Malta y Platonez-Manquez, Aghiuţă (cu sensul, aici, de

„ispititor”, astfel că, prin reflexie, Gabriel „devine” „Faust”), Nichipercea, Ispititorul; într-o altă secvenţă, „Maltezi” se metamorfozează în Sarsailă, Întunecimea Ta, Zgaiba, Talpa Iadului, Ucigăl Toaca, Michiduţă, Cavalerul de la Malta. Un alt exemplu ne arată că procedeul nu este unul mecanic, ci nuanţat: numele avocatului Milan e substituit, în raport cu contextul, cu propriile replici ş.a.m.d., de o succesiune de nume provenite din substantive comune scrise cu majusculă, nume de personaje literare ş.a., iar preopinentul său, Gabriel Dimancea, este desemnat, pentru conformitate, cu apelative complementare sau antinomice, efectul fiind parodic, ironic şi intertextual: Arapul (pentru că e mai tuciuriu) respectiv Valahul, Spaniolul/Sancho, Chihote/Panza, Don Milan/Cervantes, Don Chişote/Unamuno, Avocatul/Grefierul, Amorezul/Amicul, Brunetul/Castaniul. Lică Tatu, vânzătorul de la Librăria-Papetăria „Peştişorul de aur”, devine: Marele Preot al Templului fără muşterii, Papetarul, Mai Ştiutorul, preotul Minervei, Marele Preot al Conservelor de Sentimente, procurorul Tatu, Conservatorul Trecutului Imuabil, Conservatorul Esenţelor, Jupiter Tatu („Mari fulgere se apropiau grozave. Papetarul asuda ameninţător. Gabriel ştia că Jupiter Tatu se temea de incendii...”), Mai Ştiutorul, Apostolul Tatu, Marele Inchizitor; în funcţie de subiectul sau de contextul conversaţiei dintre acesta şi protagonist, cel din urmă devine şi el: Soi Rău, Bani Gata, Doctorul Gabriel, Terchea Berchea, Tânărul Prieten, Ereticul ş.a.m.d. Dar de cele mai numeroase re-botezări se bucură un personaj secundar – însă cu un rol bine definit şi cu un profil care se reţine prin pitoresc –, birjarul care răsare întotdeauna în drumul lui Dimancea, încă o dată procedeul fiind nuanţat prin faptul că în dialogurile dintre birjar şi personajul central acesta din urmă e *numitorul*, în mod direct, fără a mai „apela” la instanţa narativă. Birjarul-filozof e numit Caron, Fiodor Fiodorâci, badea Chifor, Nechifor, Pavel Pavlâci, Cuzma Cuzmici, Semion Semionâci, Stepan Stepanâci, Feodor Dmitrici, Fiodor Mitrâci, Fiodor Nicolaevici, Leo Fiodorovici, Efraim Nilâci, Egor Cuzmici, Nechifor Nilâci, Agafon Stepanâci, Alexei Maxâmici, Efremei Iacubâci. Tehnica aceasta, trădând manierismul, are la bază un prototip, acela al omului cu ocupaţie umilă (birjar, în speţă) dar care are calităţile unui observator atent, cu aplecări de filozofie populară, în genul unor personaje din literatura rusă – de unde şi aplecarea lui Gabriel de a recurge la nume ruseşti. E aici şi ironie, distanţă, dar şi o anumită nostalgie livrescă, potrivită, am spune, unui spirit ludic precum

acela al lui Paul Georgescu, re-scriitor mai degrabă decât creator, pastişor înainte de a fi constructor de noi lumi.

Efervescenţa aceasta verbală, manifestată cu precădere la nivelul onomasticii, nu a putut trece neobservată: Ovid S. Crohmălniceanu[35], Eugen Simion[36], Lucian Raicu[37],

[35] „Puzderie de aluzii ironice ne trimit la opere ilustre care nu o dată sunt parodiate; autorul transcrie scâlcierile fonetice ale limbii vorbite («o fi lucrândă», «un' sunteţi», «acilea'şa», «ie» «Pă Ghinărar», «dom'ne», «fi'mi-o», «constatărili», «sirioasă» etc.), se amuză să producă în proporţie industrială calambururi şi jocuri de cuvinte («ducele de Maltezi y Platoneşti y Bramborosa», «Erinii-Irimii», «Cum să mă-nsor cu Dorinţa, devine pe urmă Obişnuinţa! », «Sodoma şi Govora», «cris-tos», «crist-cubic», «Ignoraţio de Loyola», «mastoflonţ», «bereguş», «satană belea», «sictir, pezevenghi»), născoceşte vorbe noi. (...) O inteligenţă drăcească prezidează cartea, exerciţiu de virtuozitate neobosită, fascinantă. Verva autorului e inepuizabilă. Ca să desemneze mereu sub alte nume pe Gabriel Dimancea şi dl. Maltezi, care poartă o discuţie privitoare la recoltă, căsnicie, un post de învăţătoare, îi spune primului succesiv: orăşanul, intelectualul, năzurosul, citadinul, iluministul, afanisit, junele rebel, tânărul ziarist, Faust avizat, ginerica, amploiatul, reporterul dezlănţuit, profesorul, dascălul Scârţa-Scârţa, Maţe Fripte, tehnocratul, cinovnicul – şi celuilalt, paralel: prinţul de Dropia y Dropica y Malaria, ruralul, săteanul, sămănătoristul, vicleanul, corupătorul, bătrânul pehlivan, sordidul bătrânel, insinuantul moş, codoşul, oaspele, Aghiuţă, Nichipercea, arendaşul, Pezevenghioglu, cerşetorul, jălbarul etc. Tot aşa directorul Dogaru devine într-o perspectivă de «divan West-oriental»: Osânzoglu, Bâzdâk-bei, Fonfolea, Fonfide, Fonfoglu, Hogea Nastratin, Paşa Musaca Caldarâm, Cafegioglu, Temutul Ienicer, Giugiuc-bei, Grăsanul maculator, Paşa din Ianina – iar Lică Tatu, proprietarul magazinului «Peştişorul de aur», gazetarul, Mai Ştiutorul, Marele Preot, Conservatorul Esenţelor ş.a.m.d. Transcrise în acest regim al poreclelor descalificante, actele personajelor declanşează o adevărată avalanţă de efecte bufone (...). Cuvintele, ca o pilitură magnetică hipersensibilizată, tresar în apropierea sintagmelor literare prestigioase şi trag imediat către ele. Se recunosc parodieri ale lui Ion Barbu, Caragiale, Mateiu Caragiale, Eminescu, G. Călinescu ş. a.; (...) Conversaţia eroului cu vizitiul se transformă într-o mostră savuroasă de enclave comice erudite. Conducătorul «mirabilei ambarcaţiuni» e numit când Caron, când baci Micu, Fiodor Fiodorovici, Moş Nechifor, Lev Fiodorovici şi – tratat în filozof –, după modelele celebre, el emite sentinţe memorabile (...) Regimul comicului îi prieşte lui Paul Georgescu. Relieful personagiilor creşte direct proporţional cu facultatea lor de a fi hilare (Riky-Ryky, Dogaru, Tatu, comisarul Limbăşan, Marnescu, don Maltezi, Milan, Maricica, Iulius, Crizantema, Irimie). Victor, ca şi doctorul Petrescu, necaricaturizaţi, rămân simple voci interogative care-i dau posibilitatea lui Dimancea să se autoanalizeze. (...) Conştient de această primejdie (chiar dacă nu tot timpul), autorul are grijă să împingă comicăria către semnificaţii superioare. Vara baroc închipuie o lume în care tragicul nu e posibil. La Platoneşti, orice ia o turnură rizibilă." (Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 168 – 171)

[36] „Revelionul, romanul cel mai bun de până acum al lui Paul Georgescu, este construit, ca şi cele precedente, după formula modernă a eseului romanesc: introspecţie, destrămare a epicului tradiţional, reflecţie morală şi parodie a reflecţiei. (...) Paul Georgescu vrea să marcheze în roman un amestec (şi o condiţionare) al timpurilor şi, pentru a dovedi acest fapt, începe prin a amesteca limbajul." (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 536)

[37] „Viaţa senzaţională a ideilor, biografia spectaculoasă a problemelor, aventura neprevăzută a ideologiilor, iată adevărata substanţă a literaturii lui Paul Georgescu, o substanţă fluidă, însufleţită, circulând pretutindeni cu extremă vivacitate." (Lucian Raicu, *Fragmente de timp*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984, p. 336)

Laurenţiu Ulici[38] sunt doar câţiva dintre cei care au demonstrat cât de amplu şi de bogat este spectacolul limbajului în proza lui Paul Georgescu.

Dar cel mai interesant roman, singular în literatura română[39], amintind însă, de exemplu, de un Tom Stoppard de aiurea, cel ce a scris o piesă de teatru despre ce se întâmplă „în spatele scenei" *Hamlet*-ului shakespearian (*Rosencranz şi Guilderstern sunt morţi*), este *Solstiţiu tulburat* (1982), text paradoxal în care sunt „puse în mişcare" personaje ce poartă nume precum Felix, Otilia, Dinu, Tănase, Tincuţa şi chiar posedă unele dintre datele personajelor omoloage din romanele lui Duiliu Zamfirescu, George Călinescu sau Nicolae Filimon. Statutul numelor proprii reflectă de fapt statutul ambiguu al actanţilor, respectiv al operei întregi, şi invers. Căci majoritatea antroponimelor sunt „impure", hibride: Felix cel din romanul călinescian este *şi* Daniel (de fapt al doilea apelativ este cel folosit de narator, într-o singură

[38] „Paul Georgescu este un prozator cu o extraordinară, voluptoasă, insaţiabilă poftă de discurs. Vizibilă şi în cărţile dinainte dar dezlănţuită paroxistic în Revelionul, romanul de tulburătoare aventură a cuvintelor, roman în care „les mots et les choses" capturează şi distrug evenimentul epic, înlocuindu-l cu o compoziţie de sonorităţi grele, diverse, mustind de materie, ameţitoare (cuvintele) şi cu prelungite, exasperante detalieri descriptive (lucrurile). În locul imaginaţiei epice funcţionează în acest roman o neobosită imaginaţie lexicală, autotelică însă, delectându-se cu sine şi în sine, sub cortina transparentă a colocviului intelectual, profund (şi, poate, voit) livresc şi steril." (Laurenţiu Ulici, *Confort Procust*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1983, p. 204)

[39] „Originalitatea cărţii lui Paul Georgescu provine, în primul rând, din folosirea unui material literar consacrat; un procedeu epic rareori întâlnit şi niciodată la asemenea proporţii în literatura noastră." (Mircea Iorgulescu, Ceara şi sigiliul, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 214). „Solstiţiu tulburat este singurul roman al lui Paul Georgescu în care se reiau deschis personaje cunoscute din romanele mai vechi. Singurul şi din toată literatura noastră (...) E vorba, la Paul Georgescu, în definitiv, de alt roman cu aceleaşi personaje." (Nicolae Manolescu, Arca lui Noe, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 712). Mai mult decât atât, Solstiţiu tulburat pare să reia inclusiv propriile romane ale lui autorului, nu doar pe acelea ale lui Filimon, Zamfirescu şi Călinescu: „În multe privinţe, romanul Solstiţiu tulburat este un text de experiment pentru Paul Georgescu, întrucât el constituie o sinteză a ceea ce a scris prozatorul până în 1982, dar şi o reacţie a criticului care îşi strecoară subtil comentariul asupra unor cărţi consacrate ale literaturii noastre (Ciocoii vechi şi noi, Tănase Scatiu, Enigma Otiliei); mai întâi, în Daniel Nistor, personajul central din Solstiţiu tulburat, se pot recunoaşte protagoniştii din Doctorul Poenaru şi Coborând, Gabriel Dimancea din Revelionul şi Vara baroc, iar acţiunea se consumă în «Castelul» şeitanilor din preajma Platoneştilor, din acest punct de vedere romanul putând fi situat înaintea textelor amintite până aici; comun întregii creaţii epice a lui Paul Georgescu este tipul belferului, privit de scriitor cu simpatie dar şi cu distanţă ironică: consecvent cu sine şi cu personajul său, Paul Georgescu oferă dreptul la existenţă literară unei categorii sociale, specifică perioadei interbelice, sporadic abordată însă de proza noastră." (Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 194) Dovadă a celor observate de Holban stă şi plasarea acţiunii din Solstiţiu tulburat în acelaşi topos asupra căruia autorul are toate drepturile ficţionale (până când un alt re-scriitor şi-l va „apropria", aşa cum Paul Georgescu a făcut cu numele proprii/personajele predecesorilor săi!), Platoneşti („aluzivul nume al urbei", notează Laurenţiu Ulici în opera citată, p. 205), alt „loc unde nu se întâmplă nimic" a cărui denumire este vădit simbolică, sugerând platitudine, („platoneală", scrie undeva naratorul lui Paul Georgescu, referindu-se la plictisul din mica localitate), dezabuzare etc.

scenă recurgând la „Felix" – bineînţeles că e o scenă de dialog cu Otilia) şi de altfel de „Felix" aflăm târziu, la mijlocul romanului, ca de un nume la care personajul nu ţine, deci nici nu şi-l declină; Dinu Murguleţ este Dinu Şeitan, fiul lui Andronache Şeitan – deci numele sunt parţial modificate faţă de matricea din care au fost preluate (*Ciocoii vechi şi noi*, *Viaţa la ţară*, *Tănase Scatiu*, *Enigma Otiliei*)[40]. Cu alte cuvinte, aceste nume jumătate preluate din alte romane, jumătate adăugate de autorul *Solstiţiului tulburat*, reflectă, metonimic, condiţia anamorfotică a întregului (în concordanţă cu statutul personajelor însele şi cu diegeza romanului însuşi, care sunt şi nu sunt acelea din romanele-mamă, pentru că, aşa cum s-a spus, „păstrând, în linii mari, litera operelor clasice, rescrierea modernă le schimbă spiritul"[41], dat fiind că „o rescriere (...) nu e niciodată o repetare aidoma sau o completare în spiritul operei anterioare."[42]): personajele sunt dublu determinate: ele par a se mişca pe coordonate independente de cele din operele de origine, dar ajung în acelaşi punct – vezi de pildă „intervalul", umplut de romanul lui Paul Georgescu, dintre respingerea lui Tănase din *Viaţa la ţară* şi situaţia de „contractant" a aceluiaşi din *Tănase Scatiu*; această dublă determinare, condiţia lor, spuneam, anamorfotică (în sensul că aceasta este şi aceea din opera de bază, şi din opera rescrisă), se răsfrânge, după cum am observat, şi asupra numelor proprii. Voinţa auctorială de „anamorfozare", de legare a sensurilor operei de cel puţin două registre, niveluri, universuri, reiese şi din obsesia lui Daniel, personajul de care naratorul se ataşează (aşa cum o făcuse şi cu Gabriel Dimancea), cu privire la o lectură subterană a situaţiilor şi personajelor principale de la moşia conului Dinu, adică translarea, ipotetică, însă menită să *tulbure* solstiţiul acestei lumi, a figurilor şi a raporturilor dintre acestea în schema stereotipă a unui basm, Dinu devenind Împăratul Verde, Tincuţa – Ileana Cosânzeana, Tănase Scatiu – Zmeul Zmeilor, Leonida Pascalopol – Făt-Frumos: „Oricum, Daniel se afla într-o lume lui necunoscută, alunecase într-un tărâm de undeva şi de odinioară în care totul îi apărea cam altfel... Să zicem, zâmbi, că ne aflăm în lumea basmului. Împăratul Verde, bătrân şi bun (pâine lui Mnezeu), iubeşte

[40] În Solstiţiu tulburat (...) pe Daniel îl cheamă şi Felix, fata iubită de acesta se numeşte Otilia care, inevitabil, va pleca cu Leonida Pascalopol, gazda sa este Dinu Seitan a cărui fiică este Tincuţa, vizată, cum ştim, de intenţiile matrimoniale ale lui Tănase Sotirescu, iar povestea «Castelului» se leagă de amintirea lui Andronache care o iubeşte cu patimă pe Kera Ana, Duduca; aşadar, personaje «vechi» în cadre noi." (Ioan Holban, ibidem)

[41] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 706.

[42] Ibidem, p. 706.

peste poate pre fiica sa Ileana Cosânzeana. Monsieur Tănase ar fi să fie – deci – Zmeul Zmeilor. Bun. Balaurul se găteşte să înşface fata, Verde Împărat ridică sceptrul a blestem şi neputinţă, Cosânzeana cască gura să strige a oroare, dar cu toţii se află – Zmăul y compris – în aşteptarea lui Făt-Frumos – fără de care nici un basm nu poate avea loc. Dar unde să fie Făt-Frumos? Cine-i? Că doar n'oi fi eu, râse strâmb firavul Daniel." Numai că şi această schemă este tulburată, întrucât salvarea (financiară) a lui Leonida-Făt-Frumos nu e suficientă, iar Tincuţa-Ileana Cosânzeana se sacrifică în favoarea lui Tănase-Zmeul Zmeilor (Daniel însuşi, prezumtivul Făt-Frumos, e nevoit să recunoască, trist-autoironic: „Trebuie să ne revizuim imaginea despre Făt-Frumos. În secolul vitezei, în care intrăm, Viteazul nu mai e un tinerel cu paloş, ci un vârstnic domolit, cu cont la bancă."). Identificarea adevărului asupra personajelor de către Felix Daniel, căruia i se furnizează constant variante diverse, chiar contradictorii, nu pare posibilă, iar această incertitudine funciară se oglindeşte şi în statutul numelor proprii, care se supun simultan sistemului onomastic al basmului şi aceluia aparţinând intertextului romanesc.

Oricum, în genere, efectul „reciclării" numelor/personajelor ne întoarce atât la dimensiunea parodic-intertextuală a romanelor anterioare ale lui Paul Georgescu, cât şi la substratul dramatic (uneori chiar tragic, dar aproape întotdeauna alegoric – vezi subtextul de basm al romanului din urmă) al unui discurs histrionic de mare savoare: „Pierdut în plata Câmpie ce se sfârşeşte în bălţi fumegoase, conacul este însă un bizar *Castel* similikafkian, labirintic, imprevizibil prin monotonie, făcând posibile întâlniri neaşteptate şi împiedicându-le pe cele dorite, cu lungi coridoare şi uşi ce seamănă unele cu altele, ascunzând fiecare altceva. Iar petrecerea la Castel se termină cu o sinucidere (Dida), cu o fugă (Otilia şi Pascalopol), cu o căsătorie ce pare brutală încheiere de conturi (Scatiu şi Tincuţa), cu o schimbare violentă de destin (Felix-Daniel află că ese moştenitorul unei averi fabuloase şi renunţă la medicină, până atunci axa vieţii lui de orfan sărac). Nimic nu mai e cum fusese la începutul cărţii: comedia literaturii devine o dramă. Ca şi în *Vara baroc*, Paul Georgescu descoperă, dincolo de amuzant, dincolo de burlesc, dincolo de comicărie, un sens tragic (...) Repetiţia nu doar duce la modificare; constituie un instrument al modificării; cel mai important. Reluând o serie de personaje cunoscute literar, Paul Georgescu o face, în fond, pentru a schimba viziunea consacrată pe care acestea o reprezintă; şi încă pentru a o schimba *prin ele*.

Inedita apariţie într-un roman nou a unor eroi vechi nu se transformă în parodie, ci propune o altă viziune, modificările mergând atât de departe încât, în noua lor întrupare, Conu Dinu, Tincuţa, Tănase Scatiu, Felix şi Otilia, Leonida Pascalopol nu mai au în comun cu binecunoscuţii lor omonimi decât numele. Punând în altă piesă aceleaşi personaje, scriitorul sfârşeşte prin a inventa personaje noi. «Delicata Tincuţa» se mărită şi acum cu Tănase, dar gestul ei are o altă explicaţie decât aceea, sumară, din romanul lui Duiliu Zamfirescu; la fel cum în rezistenţa lui boier Dinu la asalturile furioase ale lui Scatiu este descifrată o veche strategie bazată pe principiul «om vedea»; (...) De asemenea, Otilia nu mai e nubila inconsistentă, fermecătoarea fată ilogică în comportamentul ei copilăros, ci o femeie lucidă şi ameţitoare tulburând pe toţi şi «aşteptând jerfta: oricare, oricine, toţi, tot». Bătrânul Dinu are o ascendenţă de asemenea ştiută literar: el se trage din Andronache şi Kera Duduca, personajele lui Nicolae Filimon, nefiind uitat, se-nţelege, nici Dinu Păturică, trecut şi el la loc de cinste în galeria «ilustrului» neam. Aceste modificări şi reluări nu sunt întâmplătoare şi nici nu ţintesc să provoace efecte ironice, parodice ori burleşti; chiar dacă, la un prim nivel, romanul lui Paul Georgescu se impune prin vervă şi ingeniozitate, printr-o rară plasticitate expresivă, dar şi prin rigoarea tăioasă a speculaţiei. Persiflarea şi atitudinea ironică au, de fapt, un substrat grav: în romanul lui Paul Georgescu nu se procedează, pur şi simplu, la o rescriere într-un registru stilistic original a unui material literar consacrat; se modifică radical viziunea propusă de acest material. Fiindcă în *Solstiţiu tulburat* acea lume veche, a începutului de secol, este proiectată într-o cu totul altă lumină decât în literatura clasică. Boier Dinu încetează să mai fie, ca la Duiliu Zamfirescu, un personaj idilic, un bătrân blând de altădată; e, în spiritul unei înţelegeri noi, la fel de rapace ca şi aparent ireductibilul său duşman Tănase Scatiu. Tincuţa, «delicata Tincuţa» din romanul lui Duiliu Zamfirescu, nu mai este, nici ea, o biată victimă a «mitocanului» Scatiu; dimpotrivă, dincolo de timidităţile şi reţinerile ei, multe jucate, se alfă o eroină care ştie foarte bine ce vrea şi care, mai ales, se adaptează într-un chip surprinzător de eficient împrejurărilor."[43]

[43] Mircea Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 216 – 218.

Departe de a fi o „proză rapidă”[44], *Martorii* (1968) lui Mircea Ciobanu nu e nici opera unui „excepţional prozator al vieţii interioare”[45] sau a unui „stilist eminent”[46], ci o destul de cenuşie, monocordă şi atent supravegheată (naratorial) carte despre o carte, având o evidentă dimensiune parabolică. Procedeul camilpetrescian al notelor de subsol ori inserarea unor *istorii* cu tâlc (de pildă istoria Cavalerului căruia i se refuză mântuirea – şi în imaginea căruia îl recunoaştem pe Don Quijote) ţin, de asemenea, de procedeele unui prozator reflexiv, discret-livresc (discret în sensul că nu îşi explică trimiterile, nu în sensul că livrescul acesta ar fi slab reprezentat), preocupat de metaromanesc (*Martorii* are în centru autorul unei cărţi şi cartea respectivă, fapt asupra căruia se va insista îndeajuns) şi de construirea unui discurs-palimpsest – chiar dacă nu unul spectaculos, asemenea acelora de, să zicem, Mircea Horia Simionescu. Nicolae Manolescu sesizează pertinent *sensul estetic* al acestei cărţi: „Este un metaroman, mai întâi, în care motivul anchetei (acelaşi din *Cartea fiilor*, din *Tăietorul de lemne*) se orientează foarte decis în sens estetic. (...) Dar în *Martorii* esteticul trece înaintea eticului şi demonstraţia (şi aici există una) ţinteşte nivelul literar şi nu pe acela moral. Naratorul anchetează în legătură cu o ciudată operă, intitulată *Lupta cu lucrurile*, al cărei autor a dispărut şi care conţine povestea unei alte dispariţii, deopotrivă de misterioase. Naratorul caută martori pentru ambele dispariţii, dar, cum se dovedeşte repede, martorii *inventează*. Imaginaţia lor e un succedaneu al celei romaneşti. Romanul însuşi al lui Mircea Ciobanu reprezintă o alegorie a literaturii.”[47]

Ca mai toţi creatorii de acest tip, şi Mircea Ciobanu include, cu o anumită subtilitate, modul de lectură al cărţii pe care tocmai ne-o oferă, prin intermediul unei voci narative întrupate de un anchetator (personaj recurent în romanele autohtone ale deceniilor şapte-opt – vezi, de pildă, *Ucenicul neascultător*, *Anchetatorul apatic*, *Animale bolnave* ş.a.). Atât anchetatorul, cât şi personajul anchetat „în contumacie” (autorul cărţii intitulate „Lupta cu lucrurile”) sunt lipsite de nume. La un moment dat personajul-narator remarcă, privitor la unul din interlocutorii săi: „Nu se miră că revin asupra

[44] Cornel Ungureanu, „Prefaţă” la *Martorii. Epistole. Tăietorul de lemne*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1988, p. VI.
[45] Ibidem, p. X
[46] Ib idem, p. XVI
[47] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Braşov, Ed. Aula, 2001, p. 261.

numelui pe care l-a purtat scriitorul"; dar se opreşte aici, nu doar „uitând" să îi pomenească numele, dar şi renunţând la această „pistă" a anchetei sale, permiţând interlocutorului respectiv să divagheze pe alte teme, eminamente reflexive[48]. Mai mult decât atât, nici părinţii Marelui Personaj absent nu sunt numiţi de către narator, ei fiind pomeniţi întotdeauna, fapt deloc lipsit de semnificaţie, ca „Domnul (...)", respectiv „Doamna (...)". În cazul nici uneia dintre aceste patru personaje (incluzând şi povestitorul) această a-nominaţie nu pare a fi întâmplătoare.

Date fiind aceste lucruri, naratorul are profilul unei prezenţe mai degrabă reflexive, fiind mult prea aplecat asupra speculaţiilor etice, filosofice etc.; totodată, nu are „carnalitate", e prezent doar ca voce, iar nu ca personaj în sine. De aceea nici lipsa numelui său nu e surprinzătoare, ba are chiar calitatea de a fi în acord cu „invizibilitatea" sa în planul imaginarului cărţii. O frază a lui Al. Protopopescu exprimă foarte bine această situaţie: „Marele şi singurul personaj al cărţii devine spiritul ca fenomen existenţial, imposibil de prins în legi şi forme."[49]

Cea mai motivată absenţă nominală se dovedeşte a fi aceea care îl are ca „referent" pe scriitorul dispărut – evident tocmai întrucât este absent cu desăvârşire din imaginarul *Martorilor*. Dispariţia personajului umple de sens golul denominativ, iar acest „vid" nominal confirmă valoarea generică a „referentului" său. Autorul „Luptei cu lucrurile" se reflectă strict în „oglinzile" celor care l-au cunoscut, deci are cel mult o existenţă „de gradul al doilea", o consistenţă secundă, care, însă, nu-l face mai puţin obsedant. Totuşi, fie că a stat, fie că nu a stat în vederile lui Mircea Ciobanu, această caracteristică îl face, în cele din urmă, referindu-ne la inconsistenţa sa literară, cel mai estompat dintre personajele cărţii, cel mai puţin realizat dintre ele. Deşi martorii vieţii lui sunt preocupaţi de el, totuşi acest lucru nu se regăseşte cu pregnanţă în portretul personajului. Mult mai interesanţi şi mai „plini" sunt acei actanţi care doar aparent rămân secundari în economia cărţii: O. Rank, Lohan, Pavla, Anelida. Iar acest raport se păstrează şi la nivelul onomastic, dat fiind că, după cum se poate constata, numele acestora au sonorităţi speciale, şi

[48] Faptul că majoritatea „martorilor" sunt predispuşi să „mediteze", să alunece pe panta reflecţiilor, denotă aceeaşi tendinţă prezentă în romanele-parabolă care constă în „plierea" pe acelaşi tip de discurs cu al naratorului, ceea ce dă textului un caracter monocord şi, prin asta, deloc „predispus" să lase loc de desfăşurare personală celorlalte voci din roman.
[49] Al. Protopopescu, *Volumul şi esenţa*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1972, p.202.

în orice caz nu româneşti (vezi şi un alt nume, poate cel mai straniu: Em. Sert); dat fiind contextul, se poate aprecia că aceste sunete „extranee” au rolul de a accentua dimensiunea parabolică, de istorie ce se vrea cuprinzătoare, în înţelesuri, dincolo de nivelul ei „empiric”. Şi probabil că şi apelul constant la criptonime (bătrânul şi tânăra Z., nepotul soţiei defunctului, I. M., criticul B., domnişoara S., doamna M. S., chiar O. din „O. Rank”, B. din „Liza B.”[50], I. din „I. Lohan” ş.a.) sau celelalte absenţe nominale (personaje precum Cavalerul sau roşcovanul) intră în clasa aceloraşi semne care construiesc fundamentul parabolic a romanului.

În acest context, nu e imposibil ca, dat fiind modul în care sunt numiţi părinţii scriitorului dispărut – „Domnul (...)”, respectiv „Doamna (...)”, aceste două personaje fundamentale ale cărţii, împreună cu „Fiul Domnului (...)”, să reitereze la modul profan triada sacră. Semnificativ e, în acest sens, faptul că întotdeauna naratorul recurge la majusculă pentru „Domnul” şi „Doamna” – semn evident de respect, dar, în condiţiile preliminare ale unei proze realiste (anchetă poliţienească etc.), semn de neverosimilitate, de nefiresc. Mergând pe linia acestei ipoteze, care vede în *Martorii* (şi) o parabolă cristică, am putea spune că absenţa Fiului devine relevantă pentru universul închis, deformat moral (vezi, de exemplu, experimentele crude ale lui O. Rank, vizând modul de influenţare a psihologiei maselor) al cărţii: dispărând Fiul Domnului de pe pământ, acestei lumi nu-i mai rămâne decât să agonizeze, să retrăiască, exclusiv la modul reflexiv, momentele în care cel dispărut încă se afla printre oameni. De observat, pe aceeaşi linie, ambiguităţile biografiei personajului (ambiguitatea fiind definitorie pentru personajele care devin mituri): el pare a fi bastard, însă nu e sigur; de asemenea, el a dispărut sau, poate, a murit ş.a.m.d. Martorii vieţii fiului „Domnului (...)” sunt, conform acestei viziuni, aceia care au asistat la hierofanie, recompun, într-un fel, imaginea apostolilor, iar Anchetatorul devine hagiograful care pune într-o carte toate mărturiile Revelaţiei. Poziţia acestui anchetator are, de altfel, însemnătatea ei în construirea unei atari viziuni, căci este evident că el ştie mai multe decât relatează, iar prima operaţie de ocultare (de re-configurare, am zice) a ceea ce cunoaşte se remarcă la nivelul numelor proprii ale celor anchetaţi. Atunci când

[50] Despre acest personaj naratorul notează: “Tânără, Liza B. prefigura Secretara Absolută.” Precizarea este grăitoare pentru voinţa naratorului de a da un sens generic anchetei pe care o întreprinde – şi, în consecinţă, pentru voinţa autorului de a imprima un caracter parabolic *Martorilor*.

se rezumă la iniţiale, când preferă caracterizări în locul numelui („roşcovanul”, de pildă) sau când ascunde cu bună ştiinţă numele celor mai importante persoane din jurul dispărutului („Nimeni, bunăoară, nu mi-a vorbit despre sărbătorile Domnului (...), şi totuşi mă încumet să afirm că ştiu în ce chip anume îşi prăznuia ziua numelui.”) personajul-narator nu face decât să iniţieze un întreg „ritual” prin care doreşte să redimensioneze cadrele profane ale unui „simplu” demers detectivistic până la nivelul unei istorii sacre. Pentru edificare, iată modul în care este descris la un moment dat „Domnul (...)”, adică *Tatăl* scriitorului dispărut (pasaj din care nu lipsesc accentele patetice şi hiperbolizante, tuşele ce amintesc de profilul complex şi chiar contradictoriu al divinităţii Vechiului Testament, observaţia că numai fiul a avut capacitatea de a-l cunoaşte pe *Tată*, aluziile la raporturile dintre Tată şi Fiu din Noul Testament ş.a.m.d.): „Repet, viaţa Domnului (...) s-a desfăşurat ca suma preliminariilor unei acţiuni mereu amânate şi, până la urmă, nemaisăvârşite. Nu ne-a rămas nimic de la el, şi totuşi, cine-ar fi într-atât de mărunt la suflet încât să nu-şi amintească strălucirea sudorii lui? Mişcările i se legau în chip minunat şi, privindu-l, speranţa că nu în zadar trece de la un loc la altul, se îndreaptă spre tine, te ocoleşte şi aşa mai departe, ceda treptat şi sigur spaimei. Dintre toţi, doar fiul său l-a cunoscut. Ştiţi prea bine preţul acestei apropieri. Dacă mai este nevoie, vă voi aminti că, pentru a-l cunoaşte, a trebuit mai întâi să se lepede de sine însuşi şi apoi să piară într-un chip fără doar şi poate asemănător. (...) Despre tatăl scriitorului se poate spune orice. Astfel sporeşte nu confuzia în jurul numelui său, ci încredinţarea că nici un atribut nu i-a fost străin. Blând, mânat de ură împotriva copiilor săi, lăudăros, naiv, puternic, neînstare să-şi pună frâu dorinţelor, ascuns, mincinos, pur, răzbunător, aducător de pace, ucigaş din fire, incapabil să îndure singurătatea, om al zâzaniei, al neliniştii, al fricii de întuneric – Domnul (...) s-a îndepărtat de noi! Chiar şi fiul său l-a pierdut.”

George Pelimon, protagonistul romanului *Nesfârşitele primejdii* (1978), constructor de reţele de înaltă tensiune cu veleităţi de romancier, i se adresează Helgăi, amanta şi, totodată, ficţiunea sa: „Totul se traduce în inima mea în cuvinte, începu el, hotărât să-i ofere o probă de seriozitate. În primul rând, dintre cuvinte aleg numele. Tu ştii bine că, la început, în copilărie, obiectele n-au expresie verbală universală, sunt unicate, fragmente ale unei

mitologii în alcătuire. Le dăm nume: pisica este Pisică, desemnând un singur exemplar (galbenă, tărcată, cu botişorul alb), creionul este Creionul acela verde, ronţăit la capăt, puţin bont, cu lacul păstrând imprimat adânc semnul dinţilor lui Mihai Pârvulescu, colegul de clase primare. Cu vremea, vasul cuvântului se umple cu note aparţinând şi altor obiecte, aproximativ din aceeaşi specie, şi marca singularităţii lui se şterge treptat, iese din sfera interesului afectiv, cu care ne-a cucerit, şi trece, decăzând, în cea a utilităţii. Lumea se uzează sub ochii noştri, ai observat? Atâta timp cât te voi împodobi cu nume şi semne, îşi continuă George ideea, să nu te îndoieşti de integritatea şi gravitatea dragostei mele. Dealtfel, dragostea reproduce viaţa, începe cu desprinderea numelor, rupe o seamă de pânze ce învăluiau, ascunzându-le, lucrurile şi sfârşeşte, după consemnarea şi îngrămădirea notelor în circulaţie, în abstracţiune şi oboseală. Presimţim din vreme că acolo vom ajunge... De aceea, ne place să ne amintim momentele când ne-am cunoscut, spre a retrăi acea descoperire a unicatelor, numele pe care l-am declinat odată cu chemările şi cuvintele schimbate, uzuale, pronunţate ca în vis. Încercăm, prin rememorare, să suspendăm o aripioară a clipei ce întrevedea adevărul... Marea calitate a conştiinţei vine din putinţa ei de a opri şi eterniza clipa. M-am gândit, şi odată voi purcede la această treabă, să scriu un dicţionar de nume, un Olimp de casă şi de buzunar, care, sub înfăţişarea jocului de cuvinte, să pună în mişcare şi apoi să împietrească acest proces originar deosebit de important, un foişor de supraveghere şi reper pe întinsul domeniu al cunoaşterii...”

Din declaraţia personajului lui Mircea Horia Simionescu se desprinde nostalgia unui limbaj „originar”, în care fiecare *nume* este un nume *propriu* (Creionul, nu „creionul”, Pisica, nu „pisica” ş.a.m.d.), întrucât desemnează un unicat, aşa cum *unicat* e copilăria fiecăruia sau dragostea oricărui cuplu luat în parte, acestea reluând pentru fiecare individ (cuplu), într-un mod *propriu*, ceea ce pentru toţi luaţi laolaltă reprezintă un mod *comun* şi *uzual* de existenţă. Altfel spus, ceea ce pentru unul singur, oricare dintre noi, este *Copilăria*, din punctul de vedere al celorlalţi este *copilăria*; iubirea dintre membri unei perechi anume (în cazul de faţă, aceea a lui Pelimon şi a Helgăi) este *Dragostea*, pe când pentru toţi ceilalţi este *dragostea*. Pentru fiecare în parte, experienţele sunt singulare, şi de aceea ar putea fi desemnate prin majusculă, adică prin marca unui nume propriu. Ideea recuperării (păstrării) acestei lumi originare, utopia lui George Pelimon (care, insistând asupra ideii,

mărturiseşte undeva spre sfârşitul romanului că: „Apropo: ştiţi că începusem să scriu nişte fişe despre oameni şi întâmplări, izolate... un fel de dicţionar de nume şi situaţii... Instantanee... Acum, când unitatea adevărului îmi îngăduie să reconsider construcţia întreagă, sunt hotărât să trec la roman... Un roman de câteva mii de pagini!”), îşi găseşte întruparea, căci autorul cărţii căreia îi este protagonist va pune în practică himericul dicţionar, care se va numi *Dicţionar onomastic*. De fapt, ar trebui spus că *se va fi numit*, că *va fi fost pus* în practică, întrucât *Nesfârşitele primejdii* apare la un deceniu distanţă *după* ce „utopia” fusese realizată. De altfel, romanul din 1978 nu este singurul în care se fac trimiteri la sau apar idei, teme, motive, personaje sau nume proprii din ciclul intitulat generic *Ingeniosul bine temperat*, inaugurat cu notoriul, astăzi, *Dicţionar onomastic* (1969), continuat cu *Bibliografia generală* (1970), cu partea a doua a *Dicţionarului...*, *Jumătate plus unu* (1976), cu *Breviarul sau Historia calamitatum* (1980) şi încheiat cu *Toxicologia sau Dincolo de bine şi dincoace de rău* (1983).[51]

Dicţionar onomastic (împreună cu complementul său, *Jumătate plus unu*) nu este, însă, numai o operă la care autorul ei face aluzii şi „rapeluri”, ci şi o creaţie ce „recalibrează” perspectiva asupra unor autori precedenţi, o operă care, borgesian spus, îşi creează precursorii. Efectul acesta retroactiv al cărţilor „puternice”, originale, fusese, cum ştim, deja utilizat în mod ingenios de criticul George Călinescu pentru a reconstrui (sau chiar a construi dintr-un material ce părea mediocru) imaginea anumitor autori şi este prezent şi în discursul critic despre Mircea Horia Simionescu, la Nicolae Manolescu, de pildă, sau la Dan Culcer: „Dealtfel, mi se pare că apariţia acestor cărţi i-a îngăduit, poate, criticului Nicolae Manolescu să descopere virtuţile epice ale «nomenclaturii» în opera lui Odobescu, să-l citească adică pe Odobescu prin Simionescu, folosind o mai veche metodă ilustrată şi teoretizată de G. Călinescu (Frumoasă serie în – *escu*!).”[52] De remarcat că până şi reacţia critică este sensibilizată de ciudatul „dicţionar” în sensul unei mai mari atenţii acordate cel puţin sonorităţii onomastice: „Frumoasă serie în –escu!”, exclamă

[51] „Întreaga operă a lui Mircea Horia Simionescu se dispune în jurul acestei tetralogii: o bună parte dintre numeroasele sale romane şi nuvele preiau – de altfel – personaje şi situaţii din tetralogie şi le dezvoltă liber, ca într-un virtualmente infinit proces de proliferare a «matricei» pe care o constituie Ingeniosul bine temperat.” (Ion Bogdan Lefter, *Primii postmoderni: „Şcoala de la Târgovişte”*, Piteşti, Paralela 45, 2003, p. 137)

[52] Dan Culcer, *Serii şi grupuri*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 184.

Dan Culcer, vădit „prins” de dimensiunea estetică a triplei rime generate de *numele proprii*. La această dimensiune se referă şi Manolescu atunci când sesizează că „*Dicţionarul* nu este în primul rând o operă de reflecţie morală, ci una de *reflecţie estetică* (s.n., M.I.). Este în fond cel mai original metaroman pe care-l cunosc: un roman al numelor proprii, care sunt adevăratele lui personaje.”[53]

Surprinzător, ideea acestui „roman al numelor proprii”, sau mai precis, ideea caracterului romanesc (i. e. estetic) al onomasticii îşi găseşte o anticipare la... Garabet Ibrăileanu, criticului de la „Viaţa românească” servindu-i drept „delegat” personajul principal al romanului său *Adela*. În vacanţa sa estivală de la Bălţăteşti, doctorul Emil Codrescu are plăcerea unei lecturi mai puţin obişnuite: dicţionarul; ba chiar o interesantă teorie a necesităţii acesteia: „Dicţionarul – pentru momentele când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităţilor în sine. După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai şi figura alături; păsările din dicţionare au întotdeauna mutra mirată şi comică), apoi o prepoziţie[54] cu înţelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Şi tot aşa, în partea a doua, la numele proprii – un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană. Visezi la regele pletos, la promontoriul care împinge departe în mare un oraş cu nume ciudat, şi mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole şi a fost pe rând (sau aproape) metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor şi apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicţionar. E un roman în notaţii sugestive.” Pasajul revelează intuiţia modernistă (într-un context romantic-paseist) a valorii virtualităţii şi face din personajul dilematic al acestei poveşti de dragoste de secol XIX un soi de precursor (virtual, căci se rezumă la sugestia ideii) al unei formule literare nonconformiste care *nu e dicţionar, ci roman în notaţii sugestive* şi al cărei autor este Mircea Horia Simionescu. Un precursor al acelui autor contemporan despre care Ovid S. Crohmălniceanu nota că scrie o „literatură imaginabilă”[55]. Într-adevăr, cu *Dicţionar onomastic* şi *Jumătate plus unu*, Mircea Horia Simionescu ne pune în faţa unei opere cu totul speciale, excentrice, construită pe modelul non-

[53] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 714.

[54] Al Protopopescu, referindu-se la al doilea volum al ciclului lui Mircea Horia Simionescu, notează: „Fiindcă, în absolut, «bibliografia generală» a Ingeniosului bine temperat poate fi un roman ale cărui personaje sunt conjuncţiile şi prepoziţiile.” (Al. Protopopescu, op. cit., p. 229)

[55] Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 226.

literar al dicţionarului, de la care de altfel deviază în cele mai variate moduri literare cu putinţă (de la jocuri de cuvinte până la nuvele întregi). Cu aceste două cărţi şi cu *Bibliografia generală* (modelul, de asemenea excentric oricărei specii literare cât de cât formalizate, fiind aici, evident, *bibliografia*) ne aflăm în faza evoluţiei formelor romaneşti în care numele proprii sunt mult mai mult decât un segment, un element subsidiar al textului beletristic. Acum, la vârsta corintică a literaturii (sau, cu alt termen, la vârsta ei postmodernă[56]), când literatura se naşte din literatură şi romanul cuprinde, fie în prim-plan, fie în plan secund, aventura scrierii romanului, însoţită de comentarii pe marginea scrierii acestuia, acum fiecare pagină se naşte în întregime din onomastică. În *Dicţionar onomastic* întâlnim un fragment edificator sub raportul conştiinţei hegemoniei numelor proprii în etapa ludicului şi a meta-discursului; la numele EXTRA, autorul explică faptul că un anume cardinal Gaetani i-a împrumutat „o carte cu coperte negre, cu litere aurite şi margini frumos pigmentate cu roşu" căreia îi reproduce conţinutul: „Iată, pe scurt, conţinutul: Adam, Cain, Abel, Enoh, Irod, Mehuiael (...) În capitolul al doilea al cărţii este vorba, printre altele, despre Şelef, Aţarmaret, Ierah, Adoram, Uzel, Diclo, Obal, Abimael, Seba, Ofir, Havila, Iobab, Ren (...) Am ajuns la pagina 327 şi continuu lectura. Printre cuvintele acestea scrise cu litere mari sunt şi altele, scrise cu minuscule, dar poate *pentru că sunt mai puţin importante* (s.n., M.I.). Se mai vorbeşte acolo despre nişte lupte, nişte rătăciri, ceva cu Dumnezeu şi cu profeţi, cu o casă, cu un cort şi cu câteva vaci slabe trimise la păşune, dar asupra lor n-am luat seama."

Cu alte cuvinte, a sosit vremea majusculelor. Esenţialul, subliniază Mircea Horia Simionescu, se află în numele proprii, pentru că textul cu minuscule nu e decât un discurs despre majuscule. Lectura aceasta specială a Bibliei sugerează că ceea ce se conturează pregnant e supra-textura onomasticii, o „ţesătură" în care se află prinse minusculele – iar nu invers, ca până acum. Inversiune tipică pentru autorul târgoviştean, căruia îi place să întoarcă totul pe dos, să

[56] „Tetralogia poartă toate însemnele unei opere alexandrine care anunţă sfârşitul unui ciclu, poate sfârşitul modernităţii. În timp ce proza românească – de puţin timp ieşită din chingile realismului socialist – se căznea încă să atingă performanţele şi diverstiatea tipologică a celei interbelice, iată că în athanorul târgoviştean se ivea o splendidă creaţie borgesiană, ludică şi ironică, şi care nu dezbătea, nu reda, nu reflecta, nu slujea cuiva sau la ceva. literatura noastră se vedea dintr-o dată sincronizată (cum nu semai întâmplase din vremea primului val avangardist), ca şi cum o dialectică implacabilă ar fi adus-o acolo, ca şi cum totul în jur ar fi evoluat sub semnul noramlităţii." (Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Pro, 2003, p. 380)

dezvăluie convenţia, iţele ascunse, tehnicile, procedeele, instrumentele artei literare, făcând dovada unui artizan perfect stăpân pe arta sa (fapt conotat negativ, de la un punct încolo, datorită excesului artizanal, care duce la manierizare[57]). Subjugat de „fantasma exhaustivităţii”[58], Mircea Horia Simionescu alege formula generoasă (oferind o libertate de mişcare pe care nu o poate avea nici o altă „matrice”) a inventarului ludic de nume fictive; sensul demersului este destul de vizibil: „«joaca» cu numele ascunde, în fapt, «jocul» grav al cuceririi lumii, al descoperirii şi luării în posesie a universului întrucât, cum se ştie, a numi înseamnă a stăpâni.”[59]

Prin cele dintâi volume ale ciclului *Ingeniosul bine temperat* proza literară ia masca onomasticon-ului şi trece prin metamorfoze nenumărate. Asistăm atât la parada formelor literare şi non-literare (dicţionar, carte de telefon, scrisoare, fabulă, telegramă ş.a.m.d.), cât şi la jocuri onomastice din cele mai variate.[60] Reprezentativă pentru viziunea autorului, care vede în orice *listă de nume* o carte, este şi, între altele, această precizare ataşată numelui HARDTMUTH: „Tot în ***Cartea de telefon***, *această admirabilă carte de onomastică contemporană* (s.n.), se află un Hardmuth Gh. Bunescu.”

Dicţionarul imaginar al lui Mircea Horia Simionescu adună între copertele sale (tot negre, în cazul ediţiei princeps!), aşa cum s-a mai spus, atât o caracterologie, cât şi o comedie a literaturii, inclusiv meta-comentarii şi trimiteri auto-referenţiale. Gama tipurilor de efecte care mizează pe surse (inventate sau pur şi simplu preluate) onomastice este foarte mare. Numele devenind *tema*, textul propriu-zis, cel cu minuscule, devine „oglinda” sau explicaţia sau contextul sau fondul de contrast al acestuia. Încercând o sistematizare a principalelor modalităţi de exprimare (incompletitudinea tabloului nostru are drept cauză natura proteică şi extrem de variată a acestei materii), avem posibilitatea abordării din trei unghiuri: al numelor-temă, al

[57] „Dicţionarul onomastic este scris cu inteligenţă şi talent. Singurul lui cusur este, au remarcat toţi comentatorii, excesul în caricatură şi mistificaţie.” (Eugen Simion, Scriitori români de azi, IV, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 296); „Riscul formulei lui Mircea Horia Simionescu stă în supralicitare. Încântat de performanţele imaginaţiei şi de succesul calambururilor, autorul ajunge să se repete, să reproducă în serie anumite situaţii şi scene, ceea ce scade din tensiunea întregului. Cartea e poate prea încărcată, excesivă în direcţia comicului verbal, unde cade câteodată în falacitate.” (Gabriel Dimisianu, *Valori actuale*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974, p. 120)

[58] Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 111.

[59] Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 288.

[60] Este de apreciat în acest gen de literatură eseistică inventivitatea imaginaţiei şi calitatea ironiei.” (Ibidem, p. 294)

formulelor dezvoltate în perimetrul aşa-ziselor *definiţii* şi al relaţiilor dintre acesta şi „definiţie”.

Din punctul de vedere al numelui-temă putem identifica următoarele aspecte:

1. În majoritatea covârşitoare a cazurilor, acesta reprezintă un *singur* nume propriu; excepţiile – câteva, cu totul – se datorează fie nevoii de a face o trimitere cât mai clară („MATEI ILIESCU Fiul cel mare al lui Radu Petrescu”), fie dorinţei de a constitui o serie („MEDEA, MEDUZA şi MERCEDES”; „GIONA şi GIONI”; „PAPUFILI şi FILIPAPU”; „LELIA, LELYON şi LENA”). Câteodată apar nume compuse, gen DZIG-DZAG, HAINOROC, sau dublete, în formula „X sau Y”: GRANATA sau GRANADA, HANS sau HANŢ, FABELA sau FABULA (jocuri paronimice, mai mult sau mai puţin ieftine; în cel din urmă caz, acest joc e doar un pretext pentru a relata, în continuare, o istorie legată de descoperirea unei insecte...).
2. Cele mai frecvente nume sunt nume „de botez” sau, eventual, nume care pot fi întâlnite în realitate şi ca nume „mic” şi ca nume de familie. Excepţiile devoalează uneori aspecte surprinzătoare; de pildă, Lefter, care, ne-o spune automat experienţa de viaţă, e greu de văzut ca nume de botez, dar care în literatură, cum bine ştim, poate fi acceptat cu acest statut: în „*Lefter* Popescu” recunoaştem voinţa lui Caragiale de a sublinia *şi* onomastic condiţia nenorocită a eroului (vezi şi cazul deja discutat al lui „Apostol” din *Pădurea spânzuraţilor*). De altfel, însuşi Mircea Horia Simionescu face trimitere directă la autorul textului *Două loturi*, chiar în „definiţia” acestui nume: „Locatar titular în apartamentul 36 al blocului 114 din blocul Caragiale. etc.”.
3. Foarte multe dintre nume sunt nume autohtone sau autohtonizate (ALEXANDRU, ERNEST, DUMITRU, GHEORGHE etc.); dar apar, cu relativă frecvenţă, şi nume exotice, desprinse din nomenclatoarele străine (ABDUL, FAZIO, HILDA, JEAN-JACQUES etc.). Acestora li se adaugă nume mitologice, istorice, livreşti ş.a.m.d. (AFRODITA, PLATON, EROS, LEANDRU, KUNIGUNDA, FAUSTA, CLEOPATRA, PARSIFAL, EURIDICE, URMUZ); o largă categorie este aceea a

numelor născocite[61] în maniere dintre cele mai diverse: preluarea unor substantive comune („EPIFANIE Săpător de canale: terestre, continentale, astrale, metafizice. Epifanie ca şi: Protofanie, Pseudofanie, Metafanie, Extrafanie, Postfanie etc.”; „CALMANT (Nume neatestat) De luat legătura cu Sedonal, Carbaxin, Bromoval, Pasifloral, Luminal şi Luminaletta, Nervatil, Valenal şi Cerebrosan; de rugat să se studieze *Logica* lui Hegel şi să se facă rezumate. Eventual să se folosească pentru studiu şi compendiul lui Henri Meprobamat.”; „CARTON (Nume neatestat) De vreme ce există un Elizeu şi un Arpad – nume care cer recompense şi insigne de bicentenar, de ce oare n-ar exista şi Carton? Bărbatul botezat astfel trebuie să fie negreşit licenţiat, sportiv, monden, bun matematician şi soţ desăvârşit. Există o familie precisă a Cartonerilor, amatori de curse de cai şi de călătorii în străinătate, neam generos de agenţi comerciali şi rugbişti (Carton Niţescu, Carton Zamfirescu, Carton Popescu etc., etc.)”), inventarea mai mult sau mai puţin abracadabrantă de „sonuri” onomastice – dintre cele mai năstruşnice se pot menţiona: MXNXSTRXNDXSX, LUCRAMO, KUKRÂNÂKSÎ, CZ, numele de la litera inventată 3, aflată între G şi H, – 3ANIGOR 3ANOS 3UYS ş.a. Dar, ne spune la un moment dat autorul, dacă e să-l credem, anumite nume care par inventate au o sursă reală (cum ar fi de pildă HAINOROC: „HAINOROC Nu-i nici o glumă: un Hainoroc Mateescu se află în *Cartea de telefon*.”)

Numele desemnează: „persoane” – suntem trimişi la adresele celor numiţi sau la cartea de telefon („AZRIL Azril Antoniu, str. Colţei 7 (Ct.)”; „FEIVEL F. Borocin, str. Ghenadie Petrescu 28. (Ct.)” etc.); personaje literare (LEFTER, ADELA, „GAYK «... Este singurul civil care poartă, atârnat, pe umărul drept, un susţinător de armă.» (Urmuz, citat aproximativ.)” etc.); diverse animale, precum câini (BUZNAC), pisici (DIONA), cai (CZ, DOCHIA) ş.a.; obiecte ca: bijuterii („AUSONIA Mică bijuterie potrivită anatomiilor viguroase, fetelor cu capul mare şi păr negru, des şi tare.”), obiecte artizanale („DORIS Floricică de sticlă”), case (ADALBERT), păpuşi de lemn (ALIONA), embleme („SULFINA

[61] „Să precizez şi că sfera numelor e mai largă decât a onomasticii propriu-zise. Mircea Horia Simionescu apelează la nume de scriitori şi de opere fictive, ca şi cum ar voi să schiţeze o istorie a literaturii (culturii, ştiinţei etc.) pe de-a-ntregul imagină, în prelungirea cunoscutei idei a lui G. Călinescu.” (Nicolae Manolescu, op. cit., p. 714)

Emblemă subţire, aurie, pe o catifea albastră de provenienţă şi patină feudală.”) şi multe altele. Frecvent numele reprezintă doar un pretext, un punct de plecare aleatoriu pentru o evocare sau un discurs ce nu se „osteneşte” să explice numele sau să descrie „referentul” său (vezi ALDA, DUILIU, CALIBAN). Nu de puţine ori rămâne ambiguu subiectul „definiţiei”; de exemplu, la DEZIDERIU nu e limpede dacă este vorba despre *nume* sau despre *numit*: „Construit din cerculeţe de alamă, din acelea care sunt folosite la galeriile perdelelor.”

Numelor li se ataşează: alt nume (completarea lui, precum: DOMETIE , ERACLE, „DIA Pazon”, „ION – Ion Sebastian Bach.”, „HARSANO Harsano Carp”; sau varianta lui: „EVSTASIA sau Eustaţia.”, „HALEF sau ALEPH”); o serie de nume („înrudite” cu numele-temă prin sonoritate, prin apartenenţa la aceeaşi familie – cum ar fi hipocoristicele: „ECATERINA Alunecă sub nume scurte, luând de obicei forma vasului: Kety, Cati, Catiuşa, Catinca, Tinca, Rina, Tera etc. (Vezi numele.) Uneori rămâne o Caterină albă şi mălăiaţă, chiar şi în Abisinia, India şi Pakistan.”); portretul celui numit („AGATANGHEL Tip răzvrătit. Dispreţuieşte legile, îndeosebi pe cea a lui Boyle-Mariotte.”); o pseudo-definiţie, mai mult sau mai puţin paradoxală; o relatare; un text în interiorul căruia se inserează alte nume; jocuri de cuvinte căutând efectul comic – uneori rezultatul e fericit, alteori facil, fără haz („AGAFI Fiul Gafei”).

Din perspectiva relaţiei temă – „definiţie” putem spune că majoritatea textelor ataşate numelor reprezintă fie explicaţia sursei unităţii nominale (cartea de telefon, calendarul religios, texte beletristice existente sau imaginare ş.a.), fie provenienţa etimologică/istorică – aproape întotdeauna fantezistă – („DARIA De la DAR, conj., adv., subst. neutru (vezi *Dicţionarul limbii române moderne*).”; „GALERIA (Nume roman) «În curând (Vitellius) luă în căsătorie pe Galeria Fundana, fiica unui vechi praetor, şi avu din această căsătorie un băiat şi o fată, dar băiatul se bâlbâia aşa de rău, că era aproape mut şi fără voce.» (Suetoniu)” – citatul este fictiv), fie trimiterea la un nume anterior („ЗINO Vezi MANOLE”; „GIUSEPE Vezi GARABET” ş.a.), fie descrierea aşa-zisului „referent” (probabil cel mai răspândit tip: „DAPHNE Fiinţă scăpată de la înăbuşire”; „GIOVANNINA Fibroasă ca unele femei ale lui Picasso”; „DANDU (De la Alexandru) Personalitate umbroasă, ca un nuc.”; FENIA Soţia, amanta, sora-victimă. Despre ea se vorbeşte abia după ce a murit.” ş.a.m.d.), fie descrierea numelui însuşi („GLAD Străvechi nume românesc. Se asociază

obligatoriu cu Menumorut"; „ADRIAN Nume frumos, elastic, bărbătesc, evocator de imperii apuse, purtabil ca o sandală."; „AGNETA Nume cauciucat"; „CRISPUS Nume perfect, dar prea sticlos. «Să-şi numească astfel copilul un lucrător la Zeiss, nu dumneata!» (Mai bine vezi AMULIUS)"; „CHILOM Într-o lume de forme miraculoase, numele acesta stând în mâini e o insultă." ş.a.). Această ultimă categorie, a textelor care definesc un nume nu prin descrierea purtătorului său, ci a numelui însuşi, ne plasează de fapt la nivelul meta-comentariului, căci se defineşte semnificantul însuşi, nu semnificatul. În aceste cazuri devine evidentă ideea, deja menţionată, că personajele acestor cărţi ale lui Mircea Horia Simionescu sunt, de fapt, *numele* însele, iar nu pseudo-referentul pe care l-ar desemna. Criticul Ioan Holban vede în relaţia nume – definiţie, un raport particular între un „nucleu" şi „componenta sa": „Numirea este efectul acţiunii convergente a realului şi a ficţiunii"[62], numele şi „explicaţia" lui sunt „esenţa şi aparenţa, ideea şi re-prezentarea sa, ficţiunea şi realitatea, poezia şi proza numelui."[63]

Relatarea poate avea nenumărate forme: schiţă, sinopsis, povestire, nuvelă, micro-romane – de diverse tipuri, de la cel picaresc la cel sentimental. Câteodată, rar, o astfel de proză „trece" de la un nume la altul (vezi biografia romanţată „Un oarecare domn Lampedusa", care începe la numele GARABET şi se încheie la numele GRANATA; tot pe episoade se fracturează şi povestirea „Pe urmele lui Bardem"). Uneori un nume-temă trimite pur şi simplu la alt nume-temă (DAURIA, DORINA) – *Dicţionarul onomastic* lui Mircea Horia Simionescu devenind, în acest punct, autoreferenţial; dar la capitolul acesta, mult mai interesante sunt comentariile şi ironiile metatextuale sau autoreferenţiale, gen: „GARGANTUA Autorul acestui dicţionar scrie o carte de nume pentru că e neputincios, sărmanul, să scrie măcar un picior de Gargantua. (Cu Pantagruel se schimbă lucrurile.) (Vezi PANTAGRUEL)" sau SEVILLA sau IRIMIA sau BYRON (vezi). Frecvent sunt reproduse citate, mai toate fictive – dar există şi excepţii, vezi citatul autentic din Urmuz la numele GAYK (Procedeul citării va deveni dominant în *Bibliografia generală*). La numele IACHINT, Mircea Horia Simionescu imaginează o călătorie similară călătoriei lui Dante, în care călăuza sa este Odobescu, iar drumul parcurs este o incursiune prin literatură, din care nu lipseşte o geografie citadină a numelor

[62] Ioan Holban, op. cit., p. 289.
[63] Ibidem.

proprii. Proiecţia simbolică este evidentă, fragmentul având şi valoarea unei *mise-en-abîme*. La numele GALIA este reprodus un dialog între un critic şi autorul *Dicţionarului*..., prilej de a insera contraargumente la eventualele obiecţii ale cititorilor care ar căuta „firul roşu", unitatea, gravitatea şi sublimul într-o creaţie care îşi conturează originalitatea – spune, în replică, „autorul" – tocmai prin disparitate, libertate de lectură (înţeleasă la nivelul construcţiei ca *operă deschisă* – v. infra), caracter ludic şi asumarea literarităţii („Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demonstraţiei, e o *literatură*, fără alte preocupări.").

Evocările pot porni de la semantismul numelui-temă („FULGENŢIU Deşi frumos, numele nu e folosit. Are destulă sclipire, e evocator de jafuri medievale eroice, ultimele-i două litere se întorc înapoi în chip nobil. Pentru copiii ai căror părinţi au primit decoraţii."; „LEAC «Cât îl tulbura acel parfum de plumb, voluptuos, asociind alte mirosuri echivoce, concentrat aluzive, distinct şi unic însă! Pentru Leac Brustureanu, acel parfum echivala cu un amănunţit tabel de trăsături şi, dacă ar fi fost câine şi iubita s-ar fi rătăcit în lumea largă, cu siguranţă ar fi aflat-o în Antile sau Norvegia numai adulmecând în goană cele patru vânturi» (Hermann Spontini-Comişani)" etc.), de la sonoritatea lui („HECATE Sună, prin ceva, necuviincios."; „AGENOR Agent de asigurări, ingenios, ager, genial, gentilom, generos, gelatinos, germanofil etc., etc."; „ERGAST «Congestia de acest tip, spuse profesorul, poate afecta o serie de organe cu funcţie esenţială. Cel mai grav este atunci când se declară la ficat, esofag, splină, pancreas şi ergast.»") ori de la ambele dimensiuni, ca în cazul acesta: „OBERON Într-un catalog complet de nume întâlnim *dubleţi* silabici ca: Zarzaran, Lilionescu, Papahagi, Gogonescu, Coconea, Turturică, Duduleanu, Guguianu, Săsărman, Didilescu, Păpădie, Bobocea, Veveriţeanu, Ţuţuianu; *negaţi* ca: Negrescu, Nedelcu, Negoiţescu, Nekrasov, Neştianu, Nedioglu, Nemescu; *etnici*: Slăvescu, Romanescu, Rusescu Parizianu, Greceanu, Turcescu; *tehnici*: Motorcea, Maşinica, Zugrăvescu, Belciugăţeanu, Sifonescu, Perişoreanu; *telefonici şi telegrafici*: Telemescu, Tevescu, Telemac, Teleoacă, Telescopos; *cifrici*: Una, Doicescu, Treistaru, Trichici, Tribaru, Patrulius, Patraulea, Pătrăţel, Cincinat, Sextil, Şeptaru, Optică, Nonica, Deciu, Zecişan, Suter, Centirescu; *geografici*: Râureanu, Golfini, Delta, Izvoreanu, Insularu, Cătuneanu, Raionescu, Lăceanu, Podişu, Munteanu, Confluentu, Câmpeanu; precum şi o categorie de *compuşi* de diverse nuanţe: Progreseanu,

Protopopescu, Prosper, Procopie, Predoleanu, Posteucă, Postmantir, Postolea, Predan, Cândescu, Câteanu, Minuslescu...”.

Bineînţeles că la toate aceste „clase” de nume, texte şi raporturi se adaugă variante ce rezultă din combinarea lor (apar toponime, hidronime etc. ca având statut de antroponim – DUNĂREA, PACIFIC ş.a.; unui nume i se desemnează „complementul” său, după care i se adaugă un text – vezi „FEODOSIE sau FIDOSIE sau A treia fotografie cu oameni mici”; în textul ataşat sunt inserate diferite mostre literare – v. FERENŢ; unuia şi aceluiaşi nume i se ataşează mai multe variante de „interpretare” – v. ALICE, ARTAMON, ARTHUR, IEHUDI, GEORGE – sau este „resemantizat”– vezi „AMERIGO «Numele acestui bărbat, mi se pare, a fost atribuit unei mici întinderi de pământ de prin părţile Portugaliei pe care a crescut un popor de oameni scunzi, tăcuţi, egoişti, înşurubaţi în prejudecăţi, rozătoare gata să nimicească plantaţiile italice» (John Serbaum: *Helicopterul*)” sau vezi „HELIADE Fiinţă plutitoare, înzestrată cu elice. HELIADE R., concetăţeanul meu, care zăboveşte între ruinele palatului domnesc şi băcănia lui Dacos. Face versuri. Mi-a citit. E mai puţin demodat decât Ervin Protopopescu, cel de la prefectură. De l-ar publica cineva.”). Sunt descrise: efectul numelui (ALCINOU, DESANT), sursa numelui (AARNE, KAI, OANA), „utilizarea” numelui (BONAVENTURA, NICU), forma/sonoritatea numelui (ARCADIE, CRISPUS), metamorfozele numelui (APOLONIU, ECATERINA) şi, evident, fiind cea mai bogată clasă, „referentul” numelui. Relaţia cu „definiţia” numelui poate fi de două tipuri: fie de continuitate (comentariul face aluzii mai mult sau mai puţin subtile la conotaţiile numelui sau la contextele în care numele a mai fost prezent – vezi ELECTRA, ELENA), fie de discontinuitate, aici fiind vorba frecvent de asocieri cu totul imprevizibile, scontând pe frustrarea orizontului de aşteptare şi pe obţinerea unui efect de contrast (cel mai important procedeu, de altfel): „DECENEU Cu nucă dată prin maşină”; „CLOVIS Cu lacăt de sticlă”; „EPIDIUS Bucata cea mai bună din salata de melci.”; „ELCA Bucăţică de carne fiartă. Popescu i se adaugă ca un sos alb, în timp ce Stănoi sau Pietraru ca hreanul.”; „FIESCO Fiesco şi Bellafita ar putea fi titlul unui roman de succes.”; „BRONIA Ofelia gudronată.” ş.a. Această tipologie duală e remarcată şi de Ioan Holban: „Respectând cu stricteţe aceste reguli generale, numitorul îşi plasează numele folosite într-o dublă relaţie cu semnificatul lor; mai întâi, sunt cazurile de perfectă suprapunere (pentru cei care cunosc „norma” numelor în cauză),

de identificare a semnificantului cu semnificatul, după principiile cunoscute ale conotaţiei şi denotaţiei: «CAMIL Se menţine cu orice sacrificu la ordinea zilei» (miza conotaţiei este, aici, orgoliul cunoscut al lui Camil Petrescu); sau: «DALILA Despletită, împletită şi iarăşi despletită» (cu trimitere «directă» la celebra poveste a lui Samson şi a Dalilei). Acestor definiţii, pe care le-aş numi «*de întâlnire*» le corespund altele, la fel de ingenioase, dar care mizează pe tensionarea raportului dintre semnificant şi semnificat, «violentând» acel orizont de aşteptare al cititorului, constituit pe baza unor «norme» ale cunoaşterii: «CARTAGINA Brună, cu pielea foarte netedă, osoasă, proeminenţe tăioase, şoldurile late, toată muşchiulatura strânsă pe braţ şi sub genunchi. Vioaie, nerăbdătoare, fierbinte» (nimic, aşadar, despre inamicul Romei); sau «GALILEO Galileo Galilei: începutul unei declinări incorecte» (vagi legături cu un nume asociat declinărilor latineşti); şi: «HYMENEU O piuliţă largă, învârtită pe un şurub îngust, un copil inocent care smulge fulgii de pe o pasăre vie, o muzică solemnă (marşul funebru al lui Bruckner din simfonia a VII-a) într-o baie de aburi, o armură medievală care a început să strănute»; asociaţiile şi definiţiile sunt ale unei «*gândiri muzicale*» care desface «*gândirea logică*», o provoacă, îi dezvăluie «lacunele» şi eroarea unor raţionamente care din prea mare obişnuinţă cu «regulile» au uitat de posibilitatea existenţei «excepţiei»; *Dicţionar onomastic* este o carte a excepţiilor şi, deci, a libertăţii absolute a numitorului faţă de numele sale."[64]

După cum am văzut, textul ataşat numelui poate explica originea lui (etimologică, istorică, geografică, literară, cotidiană ş.a.m.d.), poate ilustra *epic* numele (prin descrierea tribulaţiilor sau a unui simplu incident sau a unui gest aparţinând celui ce poartă respectivul nume), expediază numele printr-un calambur sau un alt tip de joc de cuvinte, indică sursa numelui (carte de telefon, literatură ş.a.), îl asociază altor nume sau anumitor evenimente, personaje etc., se apleacă asupra unor asociaţii stârnite de sonoritatea numelui sau de „sensul" său (dat de obicei de asemănarea cu substantive comune), îl transferă din propriul registru într-unul diferit, parodiază onomastica prin extragerea unor nume proprii din contexte extranee şi transformarea lor în „semne" ale unor personaje (de pildă extrage nume de boli pe care apoi le „caracterizează" ca şi cum ar desemna tipuri caracterologice), sudează sau separă nume/părţi din nume şi glosează pe marginea lor, le ataşează istorii,

[64] Ibidem, p. 289 – 290.

scenete, vise, speculaţii pseudo-filozofice, eseuri parodice, discursuri, fragmente din cărţi imaginare, replici (de la cele banale până la cele sofisticate) etc., etc. Adesea legătura dintre nume şi „definiţie" pare cu totul aleatorie, *arbitrară*, dar tonul apodictic şi contextul beletristic al acestui raport sugerează în cele din urmă exact contrariul, adică existenţa unei *motivări*. CLO este numai un exemplu de nume care *cere*, imperios, *ceva precis* din partea purtătorului, ca şi cum numele ar dicta obligatoriu un anume comportament, o anumită însuşire etc: „CLO Femeia cu acest nume poartă întotdeauna haine în culori aprinse, cu falduri şi cordoane. Tăcută, casnică, perfect credincioasă, ca Penelopa." Eugen Negrici remarcă fenomenul şi-l comentează: „*Dicţionarul*... este, fireşte, o operă înveselitoare şi năstruşnică, dar putem să-i atribuim şi intenţii serioase. Am fi tentaţi, de pildă, să o echivalăm cu o încercare impresionantă – printre puţinele în lume – de respingere a arbitrariului semnului lingvistic. Mircea Horia Simionescu inventează un fel de *onomanţie* literară. Ca şi cum ar dori să întărească valoarea simbolică, pierdută cu timpul, a onomasticii [să ne amintim, aici, încă o dată, de mărturisirea lui George Pelimon – n.n., M.I.], scriitorul, luându-şi în sprijin imaginaţia noastră intertextuală şi puternica tendinţă de semiotizare din interiorul culturosferei, reuşeşete să impună o legătură nouă construită semantic, dar surprinzător de plauzibilă, între nume şi caractere, între nume şi fapte."[65]

Se constituie astfel, la modul alfabetic, o impresionantă *reţea onomastică*, având mai multe nivele şi presupunând corespondenţe surprinzătoare, dat fiind că numele proprii nu sunt pur şi simplu definite sau descrise, ci adesea „legate", înseriate. De pildă, dacă la ABDUL se ataşează un portret fizic încheiat cu precizarea „Tip de nepătruns", la ABDULAH se dă doar: „Cu două trepte mai de nepătruns decât Abdul." Sau, din aceeaşi serie: „CELESTIN – Din sticlă suflată. CELESTINA – Din sticlă suflată, în care au rămas bule de aer." Prin urmare, raportului („paradigmatic") dintre cuvântul-temă şi „explicaţia" sa i se adaugă o relaţie de tip „sintagmatic", adică aceea dintre două (sau mai multe) cuvinte-temă. La structurarea texturii onomastice contribuie şi *supraetajarea*: un nume-temă trimite la alt nume, care la rândul lui poate, adesea, să „predea ştafeta" unei a treia unităţi onomastice. Ori pur şi simplu se dezvoltă o familie de antroponime (la ALEXANDRU suntem trimişi, pe rând, la ALEXANDRINA, SANDU, SANDA, ANDI, DRINA, DIDINA). Sau

[65] Eugen Negrici, op. cit., p. 381.

un nume trimite la o listă de nume: la BALCICA e „lipit” un comentariu care ne oferă pretextul parcurgerii unei serii de nume considerate incorecte însoţite de cele corecte – cu alte cuvinte, suntem puşi în faţa unui *appendix* numit APPENDIX, APOSTOL non AMFOSTOL ş.a.m.d. Numelui-temă ARISTOCLE îi urmează o istorioară în interiorul căreia este plasată o listă de nume provenite din domeniul patologiei, cărora personajul-narator le inventează expresivităţi caracterologice, antropomorfizându-le; efectul este savuros, căci denumirile bolilor sunt văzute de cele mai multe ori ca nume sub care se ascund personaje, caractere etc., miza căzând, evident, pe efectul de contrast: „Sarcopt – diplomat la Paris, om sever, jurisconsult. Scarlatina – prietenoasă. Poartă rochii scurte, ca să i se vadă pulpele apetisante. ş.a.m.d.”

Impresia finală a incursiunii în universul acestei megaconstrucţii este că autorul ei a dorit să dea sugestia completitudinii, a totalităţii. Reacţiile criticii sunt edificatoare: „Cu gesturi de iluzionist grav şi preocupat, el propune un joc de-a orice, îndesând în jobenul magic tot felul de obiecte «exact-anapoda», titluri şi citate, date reale şi inventate, silogisme veritabile şi false, personaje adevărate sau născocite, lucruri de artizanat şi de consignaţie, după o anumită tehnică a fragmentarului, în stare să producă senzaţia de existenţă totală.”[66]; „Autorul însceneză monstruos, punând în mişcare un colosal mecanism de pastişe. Sub aparenţa solemnă şi academică de lexicon, *Dicţionarul onomastic* este o savantă combinaţie bufonă, o înşirare de definiţii caracterologice în stil fantezist-ironic având ca pretext numele.”[67]; „Ceea ce însă în materie de parodie era la Caragiale sugestie fragmentară, deschidere de şantier repede abandonat după primele săpături sau improvizaţie strălucită fără nici un gând practic de edificare, se transformă la antreprenorul nostru în bază de lansare ştiinţific amenajată, riguros alimentată şi după principiile maximului profit exploatată. Gratuitul, ludicul devin în aceste circumstanţe materia primă a unor uriaşe uzine cu care nu se... glumeşte.”[68] – notează Cornel Regman, cel care, circumscriindu-l pe Mircea Horia Simionescu liniei nonconformiste şi experimentaliste a literaturii noastre, îl consideră „deţinătorul locului patru (pe care-l împarte de-o vreme încoace cu autorul *Cărţii Milionarului*) în tabloul artiştilor verbului cu demonie parodică, după Caragiale, Urmuz,

[66] Al. Protopopescu, op. cit., p. 226.
[67] Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974, p. 203.
[68] Cornel Regman, *De la imperfect la mai puţin ca perfect*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987, p. 73.

Ionescu şi totodată al locului întâi în cadrul conex al proiectului de esenţă borgesiană – Odobescu al nostru nefiind nici el cu totul străin de idee, pe latura aglutinării tematice erudit-agreabile – de a întemeia o bibliotecă fictivă, în cazul de faţă preponderent grotescă sau numai înveselitoare, o potemkinadă biblioteconomică, la care-şi dau concursul toate operaţiile şi tehnicile documentaţiei cărturăreşti mimate: dicţionare de personaje în stadiu virtual, fişe analitice ale unor cărţi-fantomă, aparat de note excelând în despicarea vacuului etc., etc.”[69]; „Mimetismul, proteismul formal extrem, dexteritatea de *virtuoso* a prozatorului sunt prezente de la un capăt la altul al celor patru volume, ce alcătuiesc un corpus care, la o adică, ar putea substitui *toată* literatura. Aspiraţia enciclopedică, borgesiană, chiar dacă permanent autoironică, se vădeşte din chiar principiile de organizare a tetralogiei – şi mai cu seamă a primelor două volume, superioare celorlalte.”[70]

Opere deschise[71] în acea accepţie particulară de creaţii „care, cu toate că sunt desăvârşite sub aspect fizic, sunt totuşi «deschise» unei germinări continue de relaţii interne pe care consumatorul trebuie să le descopere şi să le aleagă în actul de percepţie al totalităţii stimulilor”[72] *Dicţionar onomastic*, *Jumătate plus unu* şi *Bibliografia generală* reprezintă imense cataloage de subiecte, de teme şi de forme literare, constituindu-se într-o originală proză a discontinuităţii, a fragmentarului. Principalele mijloace de construire, reconstruire şi deconstruire a întregii noastre tradiţii beletristice sunt parodia, pastişa, referinţele metatextuale şi intertextuale (totuşi, registrul nu este, cum s-a tot repetat, *exclusiv* ironic şi parodic: cu o relativă frecvenţă apar scenete, caracterizări etc. dramatice, grave, pline de tensiune – e drept, acestea nu pot concura prezenţa covârşitoare a pastişei şi parodiei, nu pot învinge inerţia ludică a acestor cărţi.).

[69] Ibidem, p. 74.

[70] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999, p. 343.

[71] „În al doilea rând, ca atare structură, în răspăr faţă de cursivitatea fluvială a naraţiunii româneşti tradiţionale, încă dominante, *Dicţionarul onomastic* propune un model «alternativ» (cum a ajuns să se spună între timp) al lecturii înseşi. (...) Într-adevăr, dicţionarele nu se citesc de la cap la coadă. Nici nu se citesc deloc; se consultă: ai, n-ai nevoie, le răsfoieşti şi le opreşti ici sau colo, după necesităţi sau după inspiraţie. Din acest unghi privindu-l, *Dicţionarul onomastic* e una dintre cele mai interesante cărţi româneşti provocatoare de reflecţii de teorie literară. Avem – de fapt – a face cu un soi de roman modular, a cărui compoziţie în aparenţă riguroasă stimulează – dimpotrivă – comportamentul imaginativ al cititorului, liber să-şi aleagă singur traseele de lectură.” (Ion Bogdan Lefter, op. cit., p. 143)

[72] Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, E. P. L. U., 1969, p. 46.

Părerile sunt împărţite sub aspectul raportului literatură-realitate aşa cum transpare el din „epopeea" onomastică şi bibliografică a lui Mircea Horia Simionescu: după Mircea Cărtărescu, spre exemplu, care se referă la toţi membri „Şcolii de la Târgovişte", „nicăieri, poate, autoreferenţialitatea literaturii nu este mai limpede decât în scrierile târgoviştenilor, care pare a igonora cu desăvârşire lumea reală, semnificativă pentru ei cel mult ca epifenomen cultural. Literatura e, pentru ei, tărâmul virtual în care totul e posibil, un joc imanent, cu toate piesele date pentru totdeauna, asemenea şahului, şi în care ceea ce contează este arta combinatorie."[73] – pe când conform lui Eugen Negrici „Textele lui vizează nu o anumită literatură, ci instituţia însăşi a literaturii. Mai mult: nu numai literatura, ci însăşi viaţa cu mecanismele şi gesturile ei previzibile pare să intre în atenţia acestui promotor al totalitarismului parodc în chiar vremea totalitarismului politic."[74] Cel mai nuanţat comentariu îi aparţine lui Mircea Iorgulescu şi de aceea îmi permit să îl reproduc aproape integral: „*Dicţionarul onomastic* şi *Bibliografia generală* sunt, în fond, expresii ale neputinţei de a face literatură, inventare şi comentarii în marginea unei literaturi inexistente. Scriitorul nu creează, ci re-creează (lăsând, prudent, impresia că se recreează!) după un model presupus, nu şi existent; dar opera lui, născută dintr-o dramă a sterilităţii, devine în chip neaşteptat creaţie. Literatura lui Mircea Horia Simionescu este generată de o revoltă în contra ideii de literatură: produs, deci, al unui spirit complexat şi suprasaturat de literatură. Terorizat de prezenţa ameninţătoare şi inhibitivă a Bibliotecii, scriitorul îi opune, suprem gest iconoclast, o Anti-Bibliotecă fictivă. Aerul parodic şi aspectul de clovnerie erudită al compoziţiilor lui Mircea Horia Simionescu de aici vin, însă ironia şi jocul au rolul de a ascunde crisparea lăuntrică. (...) Încă prezent la Radu Petrescu şi Alexandru George, dar prezent sub înfăţişări neobişnuite, realul dispare complet la Mircea Horia Simionescu. Posibilităţile scriitorului sunt practic nelimitate, fiindcă modelul este imaginar; nu inventarul onomastic şi nici bibliografia sunt adevăratele „modele" ale lui Mircea Horia Simionescu, ci comentariul critic. Scriitorul pare să ducă până la ultimele consecinţe un paradox călinescian – «propunearea cuiva de a se întocmi o istorie literară, cu şcoli, texte, inventate pe de-a-ntregul nu-i fără filozofie». Modalitatea dicţionarului de personaje este o modalitate de

[73] Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 342.
[74] Eugen Negrici, ibidem.

cercetare critică, la fel şi bibliografia: scriitorul cercetează aplicat o literatură fantezistă, folosindu-se de instrumente consacrate, cum sunt dicţionarul şi bibliografia. Formula aleasă – comentariul critic – este însă trădată prin inexistenţa obiectului. Se valorifică în aces mod resursele unei imaginaţii pervertite, care nu se poate elibera decât prin impunerea şi acceptarea unei convenţii: paradoxal, forma de luptă cea mai eficace împotriva convenţiilor este găsirea unei alte convenţii. Literatura de acest tip are întotdeauna specific paradoxul arătat. Din moment ce se poate comenta o scriere inexistentă, cu atât mai mult se va comenta una reală: *Ingeniosul bine temperat* este epopeea modernă a proliferării comentariului în dauna creaţiei şi înţelesul profund al operei lui Mircea Horia Simionescu este unul hotărât tragic. Printr-o răsturnare grandioasă, dar pătrunsă de un sentiment al derizoriului, realitatea devine un produs al clişeului: cărţile, autorii şi personajele despre care se vorbeşte în scrierile lui Mircea Horia Simionescu nu există în sine, ci exclusiv prin intermediul comentariului. Traseul obişnuit, de la realitate la schemă este modificat radical prin inversarea termenilor. Aşa cum la sfârşitul *Dicţionarului onomastic* unul dintre eroi devine real şi se manifestă ca atare distrugând fişele autorului, lucrarea fiind întreruptă din această pricină la titlul IRIMIA, scriitorul însuşi se preface într-o ficţiune şi adevăratul lui portret îl găsim printre fantomele inventariate în cărţile sale. (...) În *Dicţionarul onomastic*, o ficţiune, purtătorul numelui Irimia irumpe în real; în *Bibliografia generală*, autorul însuşi figurează printre plăsmuiri, comentându-şi, în travesti, propria-i compunere."[75]

Dincolo de aceste binevenite precizări, putem spune că într-adevăr uriaşul angrenaj de tehnici şi mai ales de referinţe literare, nenumăratele „filtre" livreşti, ludicul obositor de la un punct încolo şi căderea în manierism obliterează calea către „realitate", iar excepţiile, referitoare, de pildă, la atitudinea antitotalitară a lui Mircea Horia Simionescu, extrase chiar de autorul *Postmodernismului românesc* din *Bibliografia generală*[76], sunt discutabile şi nu pot face faţă spectaculoasei avalanşe a Literaturii. O dovadă în plus, cel puţin la nivelul primelor două opere ale ciclului comentat, o reprezintă faptul că protagoniştii acestora sunt antroponimele, respectiv numele de cărţi. Semnele hiper-lucidităţii, conştiinţa ludică şi livrescă, indică

[75] Mircea Iorgulescu, op. cit., p. 204 – 205.
[76] Cf. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 347 – 349.

faptul că pentru Mircea Horia Simionescu iluzia putinţei reflectării mimetice a lumii, a realităţii s-a spulberat: „Când literatura adoptă în acest mod radical perspectiva jocului, o face din cauza faptului că ea nu mai poate trece în ochii creatorului decât ca pură şi suverană convenţie. Fumul iluziei mimetice s-a risipit. Ne apropiem de încheierea unui ciclu istoric: romanul modern a început, acum două secole, o dată cu descoperirea iluziei dătătoare de viaţă, a mimesisului, care l-a transformat foarte repede în oglindă sau în document social, moral, individual; şi-a rafinat, unul câte unul, procedeele, pe măsură ce devenea conştient de ele, din nevoia (care i-a apărut drept esenţială multă vreme) de a semăna cu operele naturii, a acelei naturi care-şi ascunde atât de bine creatorul şi urmele mâinilor lui abile; a sfârşit prin a-şi asuma condiţia de artefact, exhibându-şi tehnicile specifice. Metaromanul înfăţişează unul din aceste ultime avataruri. Conştiinţa artificiului distruge nu numai iluzia, dar şi elanul creator «serios»: parodia e reversul creaţiei originare.”[77]

Dincolo de acest aspect, al diminuării valorii existenţiale a textelor sale, calităţile de scriitor şi originalitatea autorului târgoviştean rămân indiscutabile. Prin *Ingeniosul bine temperat*, Mircea Horia Simionescu îşi dovedeşte talentul de maestru al ceremoniilor antroponimice, maestru care, printr-o scriitură de tip parodic şi metatextual, a descoperit în teritoriul onomasticii resurse de explorare imaginativă extrem de bogate, transformând romanul într-un babilonomasticon.

Dar Mircea Horia Simionescu nu părăseşte preocuparea pentru onomastică o dată cu încheierea ciclului *Ingeniosul bine temperat*. Rămân, în romanele următoare, numeroase referirile la nume şi la numire. Lăsând deoparte *Nesfârşitele primejdii*, care, după cum am văzut, trimite, intertextual, la *Dicţionarul onomastic*, dar nu insistă asupra temei, remarcăm în primul rând titlurile *Învăţături pentru delfin*, *Redingota* şi *Asediul locului comun*.

În întregime un meta-roman, *Învăţături pentru delfin* (1979) relatează, la persoana întâi tribulaţiile redactării biografiei unui „oarecare” Gri Macedoneanu care în cele din urmă se va dovedi un individ cu o mie de feţe şi de talente, de la cele de escroc, delapidator etc. până la acelea de conferenţiar la Universitatea Populară şi de scriitor. Biograful anonim îl alege pe Macedoneanu ca subiect al unei biografii romanţate şi pentru că e cucerit de

[77] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 716 – 717.

numele acestuia: „L-am ales pe Gri Macedoneanu pentru că m-au atras numele lui splendid, ideea de legendă, inteligenţa şi cultura recunoscute îndată ce i-am văzut numele înscris pe un afiş de conferinţe, la Dalles.” Totuşi, scriitorul de casă al lui Macedoneanu nu este chiar atât de atent la onomastica operei sale, după cum îi reproşează eroul său („Da, toate elementele sunt eronate. Fantezii ieftine abundă la tot pasul, iniţialele numelor pe care trebuie să evităm a le prezenta întregi sunt ridicole... Ce e aia «Y. O. 3 se duse la teatru»?, «V3+6 tăcu semnificativ. »”), care, de altfel, e mult mai interesat de relevanţa numelor proprii: „Îi implorase – scrie biograful despre Gri Macedoneanu cel aflat la vârsta adolescenţei – să nu-l mai numească Gri. Ce nume e ăsta? De când Geta, paţachina, îi spusese astfel, sunt vreo trei ani de-atunci, nimeni nu-l mai striga Spiridon. Zurlia pretinsese că se uită gri, explicând destul de încurcat că nici albul, nici negrul nu i se potrivesc. Grig ar fi fost preferabil, dar ai casei, ca şi colegii de şcoală, rămăseseră surzi la consoana finală propusă de el, n-o acceptaseră; corecturile pe loc, însoţite de încreţituri ale frunţii, nu reparaseră sminteala. «Gri cu picăţele!» încercase să revină într-un târziu Geta, zurlia, văzându-l purtându-se asemenea unui damnat. Dar varianta nu prinse şi Gri se răspândise ca o cenuşă în şcoală, în întreg oraşul.” Iar undeva mai încolo, într-una din şedinţele de consiliere ale hagiografului, acelaşi Gri precizează, nu fără a-şi pune, încă o dată, în evidenţă, grandomania: „Dacă ai semnala o precocitate neobişnuită în muzică? Ceva ca Wagner ar suna grandios. Şi ce e mai moral decât muzica?... În general, serveşte-te de numele ce încep cu W, cu Y şi K. Sunt terifiante... Atribuie-mi simfoniile lui Haydn, din greşeală trecute în seama vienezului...”

Dar, dacă personajul narator e lipsit de preocuparea unui George Pelimon (care „revine” în acest roman ca personaj secundar, în calitate de editor şi scriitor, între altele „cu efemeride dintr-un manuscris al lui, *Ingeniosul bine admonestat*, o poveste intelectualistă aşa şi-aşa”, citită în cenaclul condus de protagonistul *Învăţăturilor*...) sau a lui Macedoneanu pentru onomastică, autorul meta-romanului, adică Mircea Horia Simionescu, nu se dezminte atunci când (mai rar, e drept), recurge la jocuri de cuvinte (chiar dacă nu prea subtile) legate de numele proprii, cum ar fi, de pildă, aluzia aparţinând, de fapt, tot unui personaj, cu totul episodic: „Nu-l cunoşti, a zis madam Precup, ar fi timpul să coborâm şi s-o luăm pe scurtătură, pe Alecu Constantinescu, a zis, nu-l cunoşti cât de sentimental poate fi, sentimental până la prostie, până la

orbire... Între Galina şi domnul Macedoneanu, a zis, el este cel cu orbul găinilor, că ea e lucidă, lucrează la rece, cu mănuşi, nu se angajează decât în chestii de mare anvergură, ştie ea antecedente, în Grant, în Dămăroaia, în timp ce el rămâne un domn." Sau, atunci când, recurgând la procedeul manuscrisului găsit, evident pentru a da autenticitate relatării meta-romaneşti, atribuie manuscrisul care descrie avatarurile romanţatorului trădat de propriul subiect (Gri Macedoneanu) unui „năzdrăvan dactilograf al cooperativei *Deservirea* din Bucureşti" ce şi-a adresat confesiunea unui necunoscut domiciliat pe strada Sapienţei şi purtând numele de... Delfin Protopopescu. Astfel, finalul „merge pe mâna" unei revelaţii: adresantul, discipolul căruia hagiograful îi adresează vocativul „Delfine", nu este un „anonim" *dauphin*, moştenitor prezumtiv al „tronului" de scriitor, ci chiar o persoană cu numele propriu Delfin. Accentul reprezintă, totuşi, o scădere, în sensul că Mircea Horia Simionescu preferă să „vulgarizeze", să recurgă la un destul de ieftin joc onomastic (delfinul e, de fapt, domnul Delfin) pentru a sugera, probabil, derizoriul demersului întreprins de către autorul manuscrisului, faptul că munca sa a fost inutilă prin ratarea „ţintei", a destinatarului, acesta fiind persoana nepotrivită. Cu alte cuvinte, autorul târgoviştean vrea să sublinieze că distanţa dintre termenul (paradoxal) comun „delfin" (aici, nu cu sensul propriu de moştenitor nu al tronului Franţei, ci cu acela figurat, de moştenitor al experienţei de viaţă şi de activitate scriitoricească) şi numele propriu (deci particular) „Delfin" nu e altceva decât distanţa dintre un un semantism înalt şi unul jos, dintre ideal şi realitate. În situaţia de faţă, banala, „*comuna*" realitate fiind reprezentată metonimic de numele *propriu*, adică tocmai de ceea ce considerăm, îndeobşte, că particularizează, unicizează.

Dovada căderii în efect ieftin constă, poate, în faptul că „Delfin" e alăturat lui „Protopopescu", nume cu rezonanţe caragialiene şi populare, pentru un evident efect de contrast (cu nobilul „delfin", la origine fiul cel mai mare al regilor Franţei, după cum bine ştim). Sugestia se menţine cu atât mai mult cu cât adresantul nu e capabil să recunoască valoarea scrierii ce-i este adresată, cu toate că are, totuşi, atâta cultură literară încât să poată identifica în personajele „grafomanului" de la *Deservirea* eroii cărţilor lui Mircea Horia Simionescu.

La un prim nivel, romanul *Redingota* (1984) consemnează drumul scriitorului şi profesorului universitar Erich von Vogelbach din München la Târgovişte, cu o escală erotică la Budapesta şi cu una de ucigaş justiţiar la

Bucureşti – totul petrecându-se pe perioada primăverii şi a verii lui 1944. Parcursul geografic e şi unul al trezirii conştiinţei de luptător antifascist. Acest nivel, să-i zicem „realist", „tare", e relativizat de reflecţiile de „ficţionar" ale protagonistului care are tendinţa de a-şi re-calibra existenţa în funcţie de o viziune romanescă („Decupă, ca un operator de film, imaginile încărcate de semnificaţiile trebuitoare şi se amuză că se revede în ele ca un străin, ca un erou de roman lipsit de posibilitatea de-a întoarce capul şi de a controla felul în caare este înfăţişat în ele."). Dar ceea ce până în acest punct poate intra, încă, în registrul realist – dat fiind că e cumva de la sine înţeleasă preocuparea unui scriitor pentru mecanismul de transpunere a propriei vieţi într-o structură romanescă – este în cele din urmă pulverizat de ceea ce am putea numi „viziunea metatextuală" a personajului Adrian Antofie. Acesta pretinde şi îi dovedeşte lui Vogelbach că îi visează scene din viaţă, iar în finalul romanului îl „vede" pe însuşi autorul *Redingotei* la masa de scris frământându-se din pricina faptului că *e nevoit* să-şi „omoare" eroul. Ceea ce pare fără sens, adică obligaţia lui Mircea Horia Simionescu, ca meta-personaj al propriului roman, de a-i curma brusc viaţa personajului său, are, totuşi, o justificare, chiar dacă nu una intrinsecă (dat fiind că Vogelbach moare fără nici o cauză logică, aparentă, ci numai şi numai pentru că naratorul *trebuie* să-l scoată din scenă): căci, de fapt, Mircea Horia Simionescu, aşa cum şi mărturiseşte într-o inserţie metatextuală din *addenda*[78], nu a făcut decât să recitească, cu stiloul în mână, adică rescriind-o, celebra nuvelă a lui Thomas Mann, *Moartea la Veneţia*. Ca şi Eschenbach, eroul lui Mann, Vogelbach e münchenez, are 50 de ani, e un scriitor notoriu, face o călătorie încheiată într-un orăşel (Târgovişte) comparat, cam forţat, totuşi, cu Veneţia, şi face o pasiune pentru un tânăr adolescent (bucovinean), „superb adolescent coborât parcă din pânzele italienilor", adică „Frumuseţea însăşi". Prin urmare, moartea subită făcea parte din scenariu, o dată ce *Redingota* nu este decât un intertext care îşi asumă condiţia „metisă", adică un text care conţine semnele explicite ale unui alt text, în semn de admiraţie şi de omagiu, dar şi pentru a dovedi, după cum notează în final autorul, „de faţă fiind cititorul, că lectura unei cărţi însemnează ea însăşi o nouă creaţie, şi dacă ai fost atent la acest aspect al lucrurilor, ai văzut singur că

[78] „Addenda se încheie cu un fragment intitulat M. H. Simionescu către Alexandru Dumbravă, cititor al său (un cititor de modă veche, pare a sugera numele neaoş, «sămănătorist»), în care autorul îşi divulgă intenţiile (o parte din ele) şi modelele (...)." (Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 255)

personajele unei cărţi scrise la mii de kilometri şi de un autor cu o experienţă total diferită de a ta, seamănă cu cutare cunoscut al tău şi se mişcă într-un spaţiu aproximativ familiar, uneori chiar în aerul şi prin locurile copilăriei tale". Şi, pentru ca totul să fie şi mai limpede, Mircea Horia Simionescu îşi pune protagonistul în situaţia de a reciti, pe parcursul avatarurilor sale antifasciste, nuvela lui Thomas Mann, astfel încât moartea lui Vogelbach să survină aproape concomitent cu încheierea lecturii *Morţii la Veneţia*.

În acest context, numele proprii îşi au un rol bine definit. Incipitul romanului *Redingota* („Erich Vogelbach (sau von Vogelbach, cum suna numele lui înnobilat, niciodată declinat ca atare de purtătorul lui, din cauza sonorităţii de trombon a silabelor călcându-se pe consoane) pornise, într-o după amiază din primăvara lui 1944, de la locuinţa sa de pe Prinzregentenstrasse din München, să facă o plimbare mai lungă prin cartierele unde copilărise şi unde, printre urâtele case în stil cubist construite în ultimii ani, spera să regăsească amintiri ale vârstei fericite.") îl evocă foarte clar pe acela al nuvelei scriitorului german: „Gustav Aschenbach, sau von Aschenbach, cum suna numele lui legiuit, în ziua când împlinise cincizeci de ani pornise, într-o după-amiază din primăvara anului 19..., an care timp de luni întregi se înfăţişase continentului nostru cam posomorât, pornise de la locuinţa lui de pe Prinzregentenstrasse din München, să facă o plimbare mai lungă". Iar numele propriu al celor doi protagonişti capătă funcţia de „nod intertextual", de conector al celor două texte prin sonorităţile paronimice (Vogelbach/Aschenbach) şi prin insistenţa, şi-ntr-un caz şi-n celălalt, adică şi în original şi în pastişă, asupra particulei nobiliare. Cu deosebirea că simpla precizare de la Mann („Gustav Aschenbach, sau von Aschenbach, cum suna numele lui legiuit") devine comentariu extins la autorul român („Erich Vogelbach (sau von Vogelbach, cum suna numele lui înnobilat, niciodată declinat ca atare de purtătorul lui, din cauza sonorităţii de trombon a silabelor călcându-se pe consoane) pornise..."). Comentariu care atrage atenţia asupra preocupării lui Vogelbach pentru armonia muzicală, înclinare calofilă împărtăşită de admiratorul său (şi-al nuvelei-model) din România, după cum reiese din incipitul părţii a IV-a: „Adrian Antofie (sau Adrian Florin Antofie, cum îi plăcea să se recomande, utilizând patronimicul spre a despărţi cele două silabe identice ispitite de vecinătate să se îngâne) pornise, într-o după amiază din vara anului 1944, an plin de evenimente dintre cele mai neprevăzute şi

tulburătoare, să facă o plimbare cu bicicleta spre Viforâta şi Valea Voevozilor...” (a se observa că şi acest început de capitol reia, pastişat, prima frază a nuvelei autorului german).

Interesant e că într-un moment de entuziasm şi cogitaţiune, sonorităţile sunt reevaluate : „Dar eu, eu Erich von Vogelbach (se numi cu numele întreg, savurând pentru prima oară cacofonia silabelor, se simţea – nu-şi putea explica în nici un fel ce i se întâmplă –, aşa cum nu se mai simţise de mult, într-o stare de dulce, calmă exuberanţă), eu iau lucrurile mai în serios?”. Explicaţia e simplă: contextul acestei observaţii e, de asemenea, unul al reevaluării existenţiale: „Asemenea acestor uşuratici, trec pe lângă lucruri şi prin primejdii de parcă aş fi la teatru, particip cu simţământul că nu mă atinge nimic. Atlfel decât credeam că trebuie să se implice – înzăuat – un artist.” ş.a.m.d. Spirit nu doar ştiinţific, dar şi artistic, cucerit de limba literaturii lui Ion Barbu şi a lui Tudor Arghezi, Vogelbach este pe deplin cucerit de nonconformista lecţie de istorie a unuia dintre tinerii săi prieteni târgovişteni, Dorel. Acesta se „resemnează” a înşira „un lung convoi de nume”, întrucât a remarcat înfiorarea de care s-a lăsat cuprins oaspetele german în faţa onomasticonului slavon al pisaniei unei biserici. Iată ce spune Dorel înainte de a începe să rostească numele de locuri istorice: „Şirurile drepte povesteau fără să spună ceva anume, despre un rost adânc al lucrurilor şi, când v-am citit cu voce tărăgănată slavona lor, v-am surprins înfiorat. Aceasta îmi nutreşte speranţa că puterea magică a numelor vă va atinge o coardă uitată a inimii şi vă veţi dispensa de explicaţiile prea insistent solicitate cândva... Mai mult decât slavona, numele curate ale pomelnicului meu, în simpla limbă românească, vă va lămuri asemenea unui poem.” Pentru ca apoi naratorul să consemneze starea de spirit generată de evocarea numelor, subliniind capacitatea acestora de a transmite emoţia celui care le rosteşte, dar şi valoarea lor de „monade” ale trecutului ţării, de „concentrate” temporale, evenimenţiale şi culturale: „Cu o voce gravă, scăzută, egală, precisă ca o tăietură în piatră atunci când numele cerea să fulgere din toate literele sale, Dorel începu să citească în golful de corali inscripţiile numai de el cunoscute, uneori ridicând spre locul unde ajungea, ca un copil ţinând rândurile cărţii îndrăgite, degetul lui lung şi subţire. Erich observă că degetul e ânfiorat de un abia perceptibil tremur al emoţiei, ai fi spus că pronunţând majusculele poetul vorbeşte despre propria lui fiinţă, despr părinţii chemaţi să fie de faţă...

– Mălăreşti şi Sfânta Maria Orlea, Călugăreni şi Liveşti, Voroneţ şi Podu Înalt, Snagov şi Codrii Cosminului, Hunedoara şi Ruginoasa, Finta şi Câmpulung, Suceava şi Oituz, Vladimiri şi Lancrăm, Focşani şi Hobiţa, Albac, Florica, Densuş, Valea Albă, Ghergani, Ipoteşti, Războieni, Alba Iulia, Mirceşti, Posada...

Se opri, o pleoapă reţinea un strop de lacrimă. Ca să şi-o ascundă, Dorel întrebă, fără să întoarcă privirea:

– Să încerc să vă traduc versurile acestea? Cum aş putea s-o fac? Învăţaţi-mă...”

În numele de familie al celui ce reprezintă copia lui Tadgio din opera lui Mann, bucovineanul Rudi Ursache, Marian Papahagi vede o modalitate subtilă a autorului de a sugera o relaţie „pygmalionică” între admirator şi admirat: „Privirea lui Erich von Vogelbach descoperă şi ea, dintr-o perspectivă mai echilibrată şi mai castă, în tânărul bucovinean Rudi, transplantat în Germania anilor ’40, «frumuseţea însăşi», dar admiraţiei passionate a personajului lui Thomas Mann i se contrapune o mai accentuată vocaţie pedagogică şi «pygmalionică» («Mă străduiesc să-l descopăr sieşi, îl învăţ cine este şi trebuie să fie etc.») sfârşită – sau e numai o iluzie a noastră? – într-un abil joc de cuvinte între numele de familie al tânărului (Ursache) şi cuvântul german *Ursache* [= cauză, motiv, pricină]: «Formându-l pe Rudi eu nu fac decât să restaurez, asemenea artiştilor de pe la muzee o formă primordială perfectă.»”[79]

Dar poate cel mai straniu aspect legat de numele proprii din acest roman e acela prezent în episodul în care Vogelbach are revelaţia faptului că alegerea cărţii lui Mann dintre miile de volume ale bibliotecii şi textul însuşi al nuvelei celebre nu fac „decât să ascundă informaţii privind propriul său destin, marele destin al profesorului şi scriitorului german Erich von Vogelbach.” Idee care îl determină pe Vogelbach să caute coincidenţele şi, în final, să caute confirmarea neliniştitoarei ipoteze (care i-ar fixa ca loc al morţii Veneţia) în suprapunerea numelui său cu numele eroului literar. Dar, curios, dovada supremă, *numele*, nu este găsită (deşi, după cum bine ştim, el e prezent chiar în primul rând al nuvelei, şi nu numai acolo). În schimb, este găsit cuvântul „moarte”, semn clar, pentru protagonistul prozei lui Mircea Horia Simionescu, al fatum-ului: „Răsfoi febril paginile cărţii, căută la început după metoda lecturii rapide a incultului ăla, apoi, simţind cum îşi pierde minţile, pagină cu pagină... Numele

[79] Marian Papahagi, *Cumpănă şi semn*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1990, p. 120.

nu se afla nicăieri, într-un loc ştia sigur că l-a întâlnit, foaia fusese ştearsă cu radiera şi rândul de atâta frecare se măcinase… Prin spărtura paginii zări dincolo, pe pagina de dedesubt, cuvântul *moarte* şi nu mai avu nici o îndoială că destinul îi vorbise răspicat.” Lumea e o carte ale cărei personaje suntem noi înşine şi de aceea e cu neputinţă să ne abatem de la ceea ce deja s-a scris: condiţia aceasta crud-livrescă configurează ideea că existenţa noastră nu are decât valoarea unei repetiţii a ceea ce se aflǎ consemnat în Liber Mundi: „Viziunea tânărului cu creierii zdruncinaţi dar cu picioarele înfipte în sfânta pulbere a romanului aşa-zis realist înfăţişează culisele aeriene ale meta-romanului: în care scriitorul cu identitatea reală Mircea Horia Simionescu scrie viaţa scriitorului-personaj Erich von Vogelbach care scrie în timpul celui de-al doilea război mondial un roman despre războiul de 30 de ani şi care, spre a se consola, îşi imaginează că poate «şi el, omul cu ochii verzi (Mircea Horia Simionescu) este scris de cineva». Realitatea autorului real devine ea însăşi incertă. Ne aflăm într-un cerc vicios: după destrămarea ficţiunii, destrămarea realului. Autorul scoate capul din text, dar din spatele autorului scoate la rândul lui capul cel care îl scrie pe autor.”[80]

Ca multe dintre personajele lui M. H. S., şi acelea din *Asediul locului comun* (1988) au idiosincrazii onomastice. Unul dintre aceste personaje este Eleutherescu Ieronim-Pion, general în retragere, deranjat, de pildă, de un anume Străvoiu tocmai sau în primul rând din motive onomastice („îl călca adesea pe nervi, din diferite pricini, dar mai ales pentru că nu-i putea suferi numele, «nume de împletitor de rogojini», spunea”). Fiind, ca de obicei, un roman care distruge iluzia ficţiunii în favoarea unui meta-romanesc steril şi deja previzibil[81], în speţă având de-a face cu un roman în care „autorul” se plimbă printre personajele sale, le spionează etc., nu ne miră faptul că personajul amintit ia atitudine pe aceeaşi temă a numelui propriu şi îl interpelează pe „autor”:

„– Domnule, e târziu oare ca să-i schimbi numele? mă întreabă pe nepregătite Ieronim. Ai scornit povestirea aşezând o ştampilă murdară pe-un nevinovat ca acest tânăr Străvoiu… Nu e drept…

[80] Valeriu Cristea, op. cit., p. 254.

[81] Undeva în această proză un personjaj remarcă: “Dar toată arta sfârşitului nostru de veac e manieristă.” Şi, deşi sensul observaţiei, după cum arată contextul, nu este unul negativ, nu putem să nu remarcăm faptul că M. H. S. confirmă cu brio, prin toată opera sa de factură romanescă, aserţiunea personajului.

– Cer iertare, spun acest tânăr se afla de multe zile aici; când am venit, locul lui era puternic fixat, nu văd ce aş mai putea face.

– Schimbă-l eşti autorul romanului!

– Şi destinul?”

De altfel, autorul *Asediului locului comun* acordă, ca de obicei, atenţie unor efecte onomastice contextuale. Astfel, nu întâmplător pare a se numi pomenitul Străvoiu şi „Miltiade”, în contextul unui roman pe tema războiului (fie el şi parodiat); de asemenea, nu pare a fi un accident, o neglijenţă auctorială, numele „Pion” ataşat, pentru efectul de contrast, *generalului de brigadă* şi, în fond, celui mai important personaj al cărţii.

Recunoaştem aceeaşi pomenită preocupare pentru numele proprii şi în alte notaţii, care sunt „transferate”, de obicei, unor personaje cu veleităţi de scriitori (ceea ce le dă, acestor observaţii, un caracter de reflecţie meta-romanescă): „Ba i-a plăcut – notează un astfel de autor prin delegaţie, care aşteaptă verdictul unui cititor –, are însă rezerve în legătură cu setul numelor utilizate, undeva se hlizeşte o Lizeta şi marea lui iubire din anii ’50 se numea Lizeta, se pot produce variaţii de gust când înainte ţi se înăţişează o femeie pe care ai iubit-o.” Un alt „autor”, pe nume Filaret Ciochină, personaj al unei povestiri pe care o citeşte Ieronim, generalul incognito din *Asediul locului comun*, explică la un moment dat de ce, în ciuda protestelor iubitei sale, care bănuieşte, paranoic, în spatele fiecărui nume feminin din proza iubitului, ameninţarea unui prototip real, de ce preferă numele „Micaela” în locul aceluia de „Geta”: „Geta e un nume prea scurt, aproape rece, nu cade ci alunecă, vine ca o floare de genţiană care…” Recunoaştem în această frază tipul de comentariu din *Dicţionarul onomastic*, acela în care însuşirile *numitului* sunt transferate *numelui*.

În concluzie, prezenţa tutelară a *ingeniosului bine temperat* se face simţită în majoritatea romanelor de după celebra tetralogie, atât la nivelul numelor proprii, cât şi la acela al tehnicilor şi atitudinii narative.

Romanul postum al lui Vasile Voiculescu, *Zahei orbul* (1970), „naraţiune picarescă împinsă pe nesimţite către simboluri evanghelice” (Ovid S. Crohmălniceanu), e o biografie – aproape o hagiografie, de fapt[82] – în manieră

[82] „Ca în itinerariile spirituale de tipul celebrului *Pilgrim's Progress* al lui Bunyan – Călătorie a pelerinului din această lume spre aceea care va să vină –, dar fără o atât de marcată alegorizare a situaţiilor ca în această scriere, destinul lui Zahei, vagabond, cerşetor ritual, cuprinde şi căderea în

senzaţionalistă, dar scrisă cu talent şi construită pe temelia unor semnificaţii creştine şi a unui tragism de tip dostoievskian. Celebrele episoade din viaţa ocnaşilor au într-adevăr forţă de evocare şi un aer de autenticitate, chiar dacă realismul crud – s-a spus, iarăşi, aproape naturalist – e recalibrat uneori de o viziune grotescă (vezi, spre exemplu, nunta sodomiţilor[83]). În acest context, al avatarurilor lui Zahei, tânăr dominat de crunte forţe telurice (dar şi beneficiind de vigoarea acestora) care îşi începe aventura prin accidentala orbire provocată de o beţie cu alcool metilic, numele proprii sunt la fel de pitoreşti precum purtătorii lor. Majoritatea acestor nume nu sunt, de fapt, decât porecle, din motive justificate: mediile reflectate în această naraţiune sunt cel rural (Bărăganul, bălţile Brăilei, Moldova de jos), cel periferic urban, mahalagesc al Bucureştiului şi cel al unei ocne de sare: „în jurul orbului, la oraş, se adună roiul comediei umane, a pegrei de mahala, caricatura în noroi a societăţii «înalte» prin poreclele pe care le poartă membrii şi exploatatorii tagmei cerşetoreşti («Vlădica», «Epitropu», «Jachetă»), toată această faună carnavalescă – Popa Gioarsă, Panteră, Ruşa, nora lui Paraipan şi ceilalţi din «groapa gunoaielor»”[84] În aceste lumi periferice mişună o umanitate plină de vigoare dar pauperă, plină de hoţi, criminali, vagabonzi, cerşetori etc., toţi trăitori de azi pe mâine, o lume plină de superstiţii, de cruzime îmbinată cu o credinţă creştină pervertită de greutăţile vieţii sau de rădăcinile ei „păgâne”.[85] Deci, dată fiind mentalitatea elementară a acestor „sub-lumi”, devine explicabilă preponderenţa poreclelor care reflectă direct trăsăturile personajelor sau cel puţin felul în care ele sunt receptate de comunitate, oricare ar fi ea (a ocnaşilor, a ţăranilor, a mahalalei). Numele proprii de

---

ispită, ispăşirea, pierderea de sine în tenebre.” (Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974, p. 373)

[83] „Tablourile ignobile ale ocnei, adevărate bolgii pământeşti, sunt, însă, fără egal în cuprinsul literaturii române. (...) Accente groteşti se realizează, între altele, prin descrierea unei nunţi stranii încununând patimi vicioase. Nu rareori, oamenii, cu porecle pitoreşti şi apetituri diabolice, sunt «vrăjiţi de oroare» sau apăsaţi de prezicerile tenebroase ale unui psihopat. (...) E un univers goyesc, fascinant prin pitoresc, bizar, halucinant, nelipsit de note naturaliste.” (Ion Apetroaie, *Vasile Voiculescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975, p. 237)

[84] Nicolae Balotă, op. cit., p. 372.

[85] Susţinând că „în ciuda multiplelor şi difuzelor sensuri dinb care e alcătuit sau poate tocmai de aceea, întrupându-se oarecum livresc şi parcă pentru a le obiectiva didactic, personajul Zahei nu este o mare realizare a lui Voiculescu”, Elena Zaharia Filipaş consideră, în schimb, că „valoarea adevărată a cărţii lui Voiculescu stă în zugrăvirea colorată, pitorescă şi, în acelaşi timp, plină de autenticitate omenească, a vieţii din mediile pe unde trece eroul.” (Elena Zaharia-Filipaş, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980, p. 202)

identitate civilă sunt ocultate de acest registru popular al poreclelor. „Panteră” e porecla celui considerat „regele bolnavilor şi fala spitalului” în care va fi internat Zahei orbul, şi ea i se trage de la boala ciudată de piele pe care şi-o foloseşte pentru a căpăta banii celor ce caută în bâlciuri curiozităţi: „Începând de la frunte şi obraji, apoi pe piept, gât şi spate, trecând pe pântece, şale şi buci peste pulpe până jos la glezne, omul era numai o bălţătură sălbatecă, ceea ce, când rămânea gol, îi da înfăţişarea fiarei de la care luase şi purta cu mândrie numele.” Astfel arătând, Panteră joacă rolul unui om-animal în bâlci[86]: „în pielea goală, legat de gât cu lanţ la intrarea comediilor, făcea pe omul panteră rânjind dinţii la ţăranii holbaţi şi la femeile spăimântate care îşi scuipau în sân.” Porecla nu îşi are temei decât în înfăţişare şi, eventual, în viclenie, altfel personajul nu e caracterizat nici de forţă, nici de agilitate, atribute specifice unui astfel de animal sălbatic. Sălbăticia nu îl caracterizează decât aparent, căci în fond Panteră se dovedeşte slab în faţa altor adversari precum Jachetă, „vechi staroste de cerşetori şi mare exploatator al milogilor.” Dincolo de acest aspect, trebuie precizat că simbolistica fiarei e una dintre cele de bază în *Zahei Orbul*. O babă îi prezice lui Zahei, al cărui unic scop e de a-şi recăpăta vederea şi de a se răzbuna pe hangiul care îi dăduse alcoolul „otrăvit”, că tămăduirea îi va veni într-o biserică, dar de la o fiară, iar pe moment protagonistul crede că Panteră întruchipează această fiară – presupunere ce nu se va confirma, căci însoţitorul său va muri înecat în apele Buzăului. De fapt Zahei însuşi este, înainte de a fi (relativ) îmblânzit de Panteră (cu minciuni, evident), o bestie, în măsura în care se comportă ca un sălbatic, refuză tratamentele doctorilor (nu-şi declină numele decât lui Panteră, după ce acesta îl păcăleşte că îl va ajuta să-şi atingă scopul), e dominat de instinctualitate – şi, în plus, are o forţă supraomenească, ce pare a-i veni din obscura primitivitate a cărnii. Latura agresivă, ce-l face şi a-social, a lui Zahei – şi care îi este provocată nu doar de pierderea vederii, ci şi de patima iraţională, controlată doar până la un punct, a băuturii – va fi diminuată cu adevărat de credinţa creştină (îşi caută izbăvirea la schitul Dervent de dincolo de Dunăre şi şi-o va găsi într-o bisericuţă pierdută în sălbăticia munţilor) şi de senzuala grecoaică pe nume – fireşte – Caliopi (mitul îmblânzirii fiarei Enghidu de către prostituata sacră se regăseşte, credem, în liniile sale esenţiale, în episodul erotic din romanul lui Voiculescu; drept

[86] „Panteră e omul animal, coborât în animalitate ca panteră, dar şi ca erou al spectacolului.” – Cornel Ungureanu, *Proză şi reflexivitate*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977, p. 98.

dovadă stă şi faptul că vicleana Caliopi – viclenia, ştim bine, e o trăsătură demult atribuită grecilor, începând cu Homer, cel ce sfătuieşte în cânturile sale să te fereşti de greci chiar când fac daruri – îl îmblânzeşte, prin ceea ce psihologii numesc „psihologie inversă”, şi pe cruntul ei soţ, de asemenea dominat de apucături bestiale). Parcursul de la sălbăticie la blândeţe omenească şi momentele de întoarcere sub puterea instinctualului este limpede subliniat în pasaje ca acesta: „Se dezlănţuise din fundurile lui oarbe iarăşi omul sălbatec al tinereţelor lui sturloibate; vechiul păgân, pe care câtva timp nenorocirile şi ocna izbutiseră să-l biruie şi să-l lege acolo în adânc.” Finalul romanului va fi încărcat de simboluri creştine, sugerând răscumpărarea, mântuirea prin întoarcerea în natură (în bisericuţa ascunsă în munţi) şi prin asumarea civilizatoare a credinţei.

Suita poreclelor e completată de Gioarsă (un popă care „cu gioarsele adunate se pricepea să facă un mic negoţ, pe picior”, gioarsele fiind de fapt lucruri de preţ cumpărate pe nimic de la borfaşi, după ce le devaloriza în ochii acestora); de Logodeală, arendaş bătrân, urât, crud, ce îşi îngroapă repede nevestele (de aici şi porecla), căruia îi aflăm, totuşi, numele, Lagradora (nume expresiv, care prin sonoritate participă la particularizarea personajului); Boeru, căpetenie de ocnaşi, descris în aceşti termeni: „Boeru, nu doar că ar fi fost mai omenos ca ceilalţi – dimpotrivă –, dar mai viclean, mai diplomat, se căznea, pentru anume joc de interese ale lui, să-şi ascundă cruzimea şi violenţele, sub o înfăţişare de om deosebit, oarecum ales. Îşi luase pe cât putea o ţinută nobilă, afecta purtări distinse, cu ifose de mărinimie şi dezinteres, cu care făcea praf pe tovarăşi, oameni de rând, de unde porecla de Boeru. Fanfaron, dar şi chibzuit, îşi scornise legenda cum că, băiat de familie învăţase carte şi avusese un rost în lumea bună, de unde căzuse lovit de o ursită nedreaptă. Toate minciuni.” Îi aflăm şi numele „adevărat”, Trică Ciosvârtă, şi el provenit, după cum se vede, dintr-o poreclă, nume sub care se ascunde un „ciomăgaş şi cuţitar precoce”, dezertor ce „se ascunsese cu nume schimbat în oraşele mari (...) până ce, vândut de o ibovnică părăsită, se alese cu munca silnică pe viaţă.” Mai aflăm că are parte de un regim preferenţial tocmai pentru că renumele de „boier” îl obligă să îşi domolească violenţa: „Cârmuirea ocnei ţinea însă seama de pretinsa lui boierie, care îl îndatora să-şi stăpânească, oarecum, brutalitatea şi năbădăile ca să-şi merite numele pe temeiul căruia se impunea mai bine decât sbirii celorlalte două echipe cu înjurăturile şi bătăile

lor...” Iată cum o poreclă îşi dovedeşte utilitatea unui adevărat instrument de supravieţuire şi de convieţuire în condiţii drastice, ba chiar dramatice. Acelaşi Boeru se laudă cu faptul că are vreo douăzeci de nume (adică porecle şi pseudonime de hoţ) şi îşi exprimă mirarea că Zahei nu are nici un altul şi nici o poreclă. Alte porecle denotă aceeaşi plasticitate a scriiturii lui Voiculescu: Vânzoală, Popa Ţurcă zis şi Burtă-Pustie, Irmilie (adventist), Boşotă, Liscută, Benches, Hadâmbu („o haramină, balcâz şi buzat, cu dinţi albi, obrazul văcsuit cu lustru şi mâinile păroase ca nişte brânci îmblănite de urs”), Şerbotă, Ghingirliu („sămânţă de păgân, un omuleţ uscat, crunt şi iute care tăiase la o ceartă doi greci”), Aurică (un bătrânel la al cărui botez asistăm, el fiind un nou-venit a cărui unică valoare, din punctul de vedere al ocnaşilor, constă în faptul că „păstra într-o falcă trei măsele de aur, care nu se ştie prin ce minune, scăpaseră tuturor puşcăriilor de până atunci”, măsele care îi vor fi scoase curând de către noii tovarăşi), Iapă-moale şi Ocheşica (îndeplinind rolul de „prostituate”: „Între ei se marghileau cu chiote şi fandoseli, muercile, neîmperechiaţii, Iapă-moale, Ocheşica. Împinşi de colo până colo, ei se ciupeau cu unii, se ghionteau cu alţii, se ocărau, aşijderi unor desfrânate.”). Chiar dacă uneori nu ne este dezvăluită sursa poreclei, capacitatea lor de sugestie plastică, sonoră (chiar semantică, câteodată) e indiscutabilă şi înlocuieşte explicaţia ca atare. Un nou-venit între ocnaşi este Saharian, „mângâiat cu numele de Giugiuc, fecior în casă la un cunoscut artist, cunoscut pentru talent ca şi pentru năravurile lui pidosnice”, care Saharian reuşise să-l despartă pe boier de soţie. El, Giugiuc, va deveni „soţia” lui Boeru, cununat fiind de un popă mai mult decât milostiv, şi va căpăta cu această ocazie o nouă poreclă: Mioara, căci îşi dovedeşte cuminţenia şi supunerea muieratică faţă de „soţ”. Mioara, la rândul ei, îl strigă pe Boeru cu „numele” de Hatman: „- Hatmane, ia vezi de tata-naşu, căci dintr-un fel de stânjenire drăgăstoasă şi alintare faţă de Boeru, căruia nu mai ştia cum să-i spuie, îl striga Hatmane, după porecla cu care răsfăţa odinioară pe un bătrâior amant, fost colonel, înainte de a ajunge în casa artistului. Ceea ce pe Boeru îl măgulea nespus.”

În viaţa subterană, unde numele din acte îşi pierde relevanţa, fiind neutru, „vid”, interesul vreunui tovarăş de suferinţă pentru numele „pierdut” şi adresarea cu acest nume capătă valoarea unei re-umanizări; aşa se întâmplă când Zahei, neştiutor al obiceiurilor aspre din ocnă, declară celui obligat să îl însoţească că nu îi place să i se adreseze nici pe numele de familie,

Maghereanu, nici folosind porecla de „soaţă” sodomizată a căpeteniei de ocnaşi, Mânza, şi se interesează de numele mic, adică de numele de botez:

„– (...) Stai, cum vrei să-ţi spui? Nu-mi place nici Maghereanu... – şovăi – nici Mânza. N-ai nume mic?

Şi Zahei îi întinse mâna.

Tânărul simţi o gâdilătură în sfârcul inimii. Cineva îi grăia omeneşte.

– Zi-mi Alexandru, ca acasă.”

După cum se observă, numele de botez serveşte drept legătură afectivă cu lumea de deasupra, lumea cât de cât omenească a familiei şi a luminii. Acesta e numele dat fără răutate, ba dimpotrivă, cu aura blagoslovirii creştine, şi totodată numele ce-l particularizează nu atât în comunitatea de deasupra, cât în deformata şi lipsita de nume de botez comunitate din adâncuri. O comunitate pe care Zahei, abia sosit, o descoperă şi prin ciudăţenia adresării nocturne – aceea a şoaptelor şi chemărilor misterioase prin nume de femei într-un loc în care acestea nu există:

„– (...) Mă, se încruntă el, aci e şi închisoare de femei?

– Numai de bărbaţi, îi răspunse tovarăşul.

– Dar se află cumva muieri îngăduite printre voi?

– Nu, Doamne fereşte!

– Cum nu? eu aud seara că le strigă ibovnicii pe nume şi le chiamă la pat.

Alexandru tăcu.

– Chiar ieri unul o înjura pe Mărioara, altul se ruga de Lina. Într-un colţ, bărbat-su o bătea pe Luxandra şi pe urmă o pupa. Ce e asta, mă?”

Aflarea păcătosului adevăr îl zguduie pe Zahei, bărbat „curat” şi cu frică de Dumnezeu, care refuză „ofranda” lui Boeru, adică însoţirea pederastă cu slabul, blajinul Alexandru.

Dintre personajele lumii de deasupra care atrag atenţia prin porecle sugestive se mai remarcă bătrâna nebună din Brăila, ce poartă trei porecle: „O cunoşteau toţi; nimeni nu râdea de ea! I se spunea «Madam Sughiţ» din pricina unui spasm nebun, sfâşietor, ce-i apuca în anumite împrejurări pântecele, zgâlţâindu-i fără milă schelăria de ciolane învestmântate. Marinarii o mai botezaseră «Fregata» fiindcă îşi arbora la piept, pe poale, în spate, pe laturi, de coada pălăriuţii tot soiul de volane, horbote, panglici şi eşarfe, ca nişte steguleţe în toate culorile, asemenea unei corăbii împopoţonate pentru sărbătoare. Dar numele popular în mahala era Gărgăuna. Ea ieşea la anumite

ceasuri, de obicei pe la prânz, colinda serioasă portul, cerceta cheiurile, uitându-se cu mare băgare de seamă la toţi bărbaţii pe care-i întâlnea. Câteodată se lua după unul şi-l petrecea câţiva paşi. Apoi se întorcea la alţii muteşte. Ochii ei însă nu se odihneau până nu-i amănunţea pe toţi. Pe urmă pierea. Ăştia erau gărgăunii ei. Nu făcea nici un rău, lumea nu se supăra şi o lăsa în pace." „Gărgăunii" au un temei, o tragică istorie în urma căreia femeia şi-a pierdut băiatul – pe care crede a-l recunoaşte în Zahei; episodul nu este dus până la capăt, naratorul renunţând la a marşa pe o poveste cu iz de melodramă, astfel că destinele lui Zahei şi-al nebunei se vor separa destul de repede.

Roman de factură iniţiatică – orbul Zahei declară la un moment dat că a făcut „şcoală mare", adică, aşa cum i se adresează lui Alexandru, „orbenia, mă, şcoala lui Dumnezeu"[87] –, *Zahei Orbul* îşi găseşte şi la nivelul onomasticii personajelor nu doar relevanţa stilistică, dar şi aceea a sensurilor: numele nu sunt pur şi simplu pitoreşti şi particularizante (caracterizatoare), ci „susţin" prin sugestii semantice osatura ideatică a cărţii.

Caracterul de parabolă cristică a romanului lui Sorin Titel, *Lunga călătorie a prizonierului* (1971), se vădeşte şi din absenţa numelor proprii ale personajelor principale (prizonierul şi cei doi însoţitori, figurându-i, destul de străveziu, pe Isus escortat de cei doi hoţi crucificaţi odată cu el) şi, în general, din absenţa aproape cu desăvârşire a antroponimelor, a toponimelor, hidronimelor etc. Fiind vorba de o călătorie (iniţiatică) pe tărâmul umbrelor (bătrânul barcagiu care cere obolul îl reprezintă, iarăşi evident, pe luntraşul Caron), această absenţă nu e surprinzătoare, întregul decor, figuranţii etc. ai acestei călătorii nefiind decât elementele generice ale unui parcurs revelator.

Cu excepţia unor personaje cu totul episodice (amintite în treacăt, în descrierea unui bâlci), un singur nume mai apare în acest scurt roman, şi anume „Maria", care desemnează cel de-al patrulea personaj recurent al cărţii,

[87] „Istoria unui infirm care suportă nedreptăţi peste nedreptăţi a fost scrisă de mai multe ori. Noutatea ar fi la V. Voiculescu substratul simbolic, vizibil mai ales în ultima parte a naraţiunii, aceea care arată înfrăţirea dintre orbul Zahei şi ologul popă Fulga, amintind de un proverb românesc, dar şi de cunoscuta întâmplare biblică a lui Tobie care şi-a recâştigat vederea prin credinţă." (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1976, p. 315); „Romanul se încheie în acest chip apoteotic strecurând, într-o parabolă plină de fapte de întuneric, lumina spiritualităţii creştine. Faptul că personajul central este un orb în căutarea vederii (mântuirii) întăreşte ideea unui simbolism evanghelic." (Ibidem, p. 318)

nume care, alături de alte câteva aluzii, oferă cheia de lectură în sensul enunţat mai sus. Maria va apărea în câteva ipostaze iconografice (cu pruncul la sân, singură, îmbătrânită şi mâhnită etc.), menite în primul rând a-i contura protagonistului aura cristică.

Absenţa numelor îşi găseşte la un moment dat şi o explicaţie „internă”, conformă logicii parabolice a cărţii, atunci când aflăm că „prizonierul” nu îşi aminteşte propriul nume, aşa cum nici însoţitorii săi nu par a şi le aminti pe ale lor şi aşa cum nu îşi amintesc nici cui aparţine o anume fotografie de familie, nici cui aparţin femeia şi copii din respectiva fotografie şi nici care este, de fapt, misiunea lor. Lipsa memoriei personajelor se pliază pe amintita absenţă a aproape oricăror nume din textul acestui roman, întregind caracterul său parabolic, adică de discurs „generic”, atoatecuprinzător.

Aproape toate aceste aspecte sunt deja descrise de critica literară, cu diferenţa că perspectiva nu este aceea a antroponimelor (sau, mai bine zis, a absenţei lor). Petru Mihai Gorcea notează : „Întreagă această scriere este o parafrază la ultimul capitol din *Procesul* de Kafka (de altfel, formula literară a lui Sorin Titel, vocaţia sa cu totul aparte, care ţine parcă mai mult de critică decât de creaţia propriu-zisă, stă în «pastişa» - inteligentă, inspirată – a stilurilor şi manierelor fundamentale din proza ultimului veac); situaţia din romanul scriitorului praghez este abstractizată la maximum, în schimb atmosfera este coborâtă în cenuşiul unei reprezentări cvasi-realiste, halucinantă tocmai prin lipsa oricărei «deschideri». Schema epică poate fi urmărită însă dincolo de Kafka, până spre miturile călătoriei de după moarte, până spre arhetipul «tărâmului celuilalt»; călătoria aceasta este, în contextul literaturii vechi şi în spaţiul oralităţii folclorice, eminamente *eroică*, iar lumea de dincolo este miraculoasa «ţară de foc» a esenţelor arhetipale. Paginile lui Kafka cuprind un strigăt de revoltă: drumul spre moarte este sordid, iar moartea însăşi e degradantă prin absenţa oricărei speranţe; la Sorin Titel, spaima e înlăturată printr-un eufemism, «execuţia» nu mai are loc, iar «damnatul» se ascunde devenind *la fel* cu călăii – totuşi, imaginea aceasta a rătăcirii fără sens, la infinit şi în infinit, pare încă mai terifiantă. «Eroul» lui Sorin Titel a păcălit moartea cu preţul alienării, ceea ce poate fi suportat numai de o conştiinţă ce se ignoră pe sine, considerându-se doar punct de incidenţă a

unor determinări exterioare."[88] Identitatea dintre condamnat şi călăi, respectiv ideea că eroul a devenit o conştiinţă ce nu se „vede" pe sine ar putea fi acceptate sunt, în fond, sugestii validate şi de absenţa onomastică.

Eugen Simion, reluând trimiterea la Kafka, adaugă noi accente: „Sorin Titel descrie, în stilul din *Procesul*, călătoria fără capăt a unui deţinut şi a însoţitorilor lui. O trecere prin labirint, o ispăşire adâncă, un individ culpabil care greşeşte mereu drumul. (...) Faptele se desfăşoară la început în planul realului, apoi, prin aglomerarea de imprecizii, aluzii, observăm că am intrat deja în plin simbol. (...) Pe o noapte geroasă, un barcagiu cu priviri rele îi trece un fluviu şi fluviul pare a fi Stix, iar barcagiul Caron. Prizonierul răstignit între cei doi paznici duce gândul la un martiraj biblic, tradus acum în termenii unei parabole existenţiale."[89] Termenii în care descrie criticul tema parabolei par să răsfrângă tocmai valorile sugestive ale absenţei nominale: „La început naratorul vorbeşte la persoana a treia, apoi (de la pagina 31) naratorul se schimbă. Povesteşte prizonierul sau unul dintre paznicii lui, nu se ştie cine. O confuzie premeditată şi semnificativă. Câtă vreme diferenţa dintre victimă şi torţionari există, istoria poate fi relatată la persoana a III-a. Se exprimă distinct un *eu* şi un *el*, vocea subiectivităţii şi vocea naratorului din afară. Când, în lungul exerciţiu al fricii, omul şi-a pierdut consistenţa (personalitatea), naraţiunea unifică vocile. Vorbeşte un *eu* nediferenţiat, rezultat din confuzia inocenţei şi a crimei. In faşa morţii, Isus şi cei doi tâlhari devin egali. Romanul vorbeşte, în fond, despre frică şi depersonalizarea omului în imperiul fricii."[90] Golul onomastic poate fi luat, deci, şi ca metaforă a acestei depersonalizări. O spune şi Cornel Ungureanu: „Călătoria era, în romanele trecutului, un drum al cunoaşterii, al îmbogăţirii interioare, însemnând acumulări de date, de elemente, în perspectiva romanescului; călătorul (prizonierul) lui Sorin Titel nu îşi îmbogăţeşte lumea interioară, ci, dimpotrivă, îşi dizolvă pe drumul prizonieratului său, identitatea, până în final, când el, prizonierul, şi-o pierde cu desăvârşire, în mijlocul cuvintelor acaparatoare. Scriptele lui Robbe-Grillet (*Asupra câtorva noţiuni perimate*, 1957) pot fi citate copios de cel ce analizează *Lunga călătorie a prizonierului*: «Câţi din cititori îşi amintesc numele povestitorului (scrie Robbe-Grillet, în vervă speculativă) în ...*Greaţa*

[88] Petru Mihai Gorcea, *Structură şi mit în proza contemporană*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 252.
[89] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984, p. 536 – 537.
[90] Ibidem, p. 537.

sau în *Străinul*? Nu ar fi, dimpotrivă, cea mai rea dintre absurdităţi considerearea acestor cărţi ca studii ale caracterului? Şi oare *Călătoria la capătul nopţii* descrie un personaj? (...) Beckett schimbă numele şi forma personajului său de la o povestire la alta. Faulkner dă în mod expres acelaşi nume la două personaje diferite (...). S-ar putea înmulţi exemplele (...). Romanul personajelor aparţine frumos şi bine trecutului, el caracterizează o epocă; cea care marca apogeul individului.» Şi aşa mai departe, tot capitolul (*Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1963, p. 31 – 34 ca şi urm.) pentru cel ce ar căuta echivalenţele «călătoriei prizonierului» în luări de poziţie teoretice."[91] Şi mai încolo: „*Lunga călătorie a prizonierului* e un roman «teoretic» în care un subtil cititor de proză studiază rezistenţa textului romanesc în faţa unor diverse violenţe experimentale. Categoriile negative ale liricii moderne (cele consemnate de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*) adică depersonalizarea, eul artificial, ilimitarea, idealitatea goală, transcendeţa vidă sunt illustrate de un prozator ce se detaşează suficient de textul său pentru a da deplină libertate ironiei (...)."[92] Termenul-cheie al receptării critice a acestui roman pare să fie *depersonalizare*: „Ţinta şi scopul bizarei călătorii, locul plecării, raporturile iniţiale de aservire, bine determinate, dintre cele trei personaje se estompează treptat sub apăsarea parcă a unui blestem metafizic care-i înfrăţeşte într-o depersonalizare tot mai accentuată."[93] Acestuia i se adaugă acela de *alegorie*[94], vizând evident caracterul generic, abstract al insolitului roman al lui Sorin Titel.

Cu excepţia naratorului anonim al schiţei *Viaţa în pădure* şi a naratoarei (Sapho, iubita eroului majorităţii textelor) din *Câteva zile povestite de Sapho*, toate celelalte povestiri sau nuvele din volumul întâi al *Supravieţuirilor* par a avea acelaşi personaj-narator, de obicei anonim, chiar şi textul *O ramură de măslin*, în care eroul e numit „Marcel", ori povestirea intitulată *Seară de primăvară '45*, cu toate că aici eroul povestitor e numit, de către bunicul său, Ben. Utilizarea numelui „Ben" probabil că nu este decât o încercare (printre puţinele, de altfel) de a înmulţi personajele care narează pe parcursul acestui

[91] Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 507.
[92] Ibidem, p. 510.
[93] Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1975, p. 251.
[94] Mircea Iorgulescu vede în *Lunga călătorie a prizonierului* „o alegorie a depersonalizării şi a damnaţiunii." (Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974, p. 150)

volum, de a da impresia unei multitudini de voci şi, deci, de personaje – o încercare, însă, nereuşită, dat fiind că tribulaţiile lui Ben („devenit”, în volumul al V-lea al ciclului, *Logica*, unul dintre prietenii protagonistului) se încadrează perfect în biografia şi în comportamentul celui ce, de la volumul al doilea al *Supravieţuirilor*, devine evident eroul unic al unui original roman modular.[95] De aceeaşi părere este şi Ovid S. Crohmălniceanu: „Radu Cosaşu a scris poate cel mai original roman al «obsedantului deceniu». Faptul însă nu s-a remarcat, fiindcă realizarea trebuia «dedusă» din numeroase nuvele cuprinse în cinci volume separate, apărute de-a lungul anilor. Autorul a contribuit şi el ca să-şi oculteze proiectul. Dacă primele două culegeri se numesc *Supravieţuiri*, I (1973) şi II (1977), următoarele, *Meseria de nuvelist* (1980), *Ficţionarii* (1983) şi *Logica* (1985) trimit la cele dintâi doar printr-un subtitlu foarte discret, absent de pe coperta exterioară. Ideea suitei pare să fi luat naştere abia după ce o parte a naraţiunilor văzuse lumina tiparului. (...) Singularizarea vocii narative şi investirea ei cu sarcina de a expune sub formă memorialistică păţaniile acestui nou Charlot, supus vicisitudinilor istoriei, îndepărtat de la ziarul unde lucra, reprimit şi trimis iarăşi să se plimbe, au devenit programul suitei nuvelistice numai după o vreme.”[96] Manolescu, scriind despre primul volum al ciclului, la rândul lui, notează: „Există, risipită în nuvelele lui Radu Cosaşu, materie pentru un original roman despre anii ’50, cu multe lucruri probabil autobiografice sau scoase direct din experienţa gazetărească a autorului. Deşi câteva nuvele (mai ales *Sapho şi Schubert*, *Tandreţea ca un refuz al morţii* şi *Bête*) sunt, luate în ele înseşi, remarcabile, caracterul fragmentar sau chiar de eboşă al altora, revenirea unor personaje, în fine, persistenţa unei anumite atmosfere sociale indică o temă comună şi un posibil roman (...).”[97] Referindu-se la volumul al doilea al ciclului, Laurenţiu Ulici confirmă impresiile „romaneşti”: „Acelaşi este, în fine, mobilul literar urmărit de autor: un bildungsroman constituit din reconstituiri de formă şi de dimensiuni nuvelistice.”[98] Adunate, argumentele pentru a vedea un roman în ciclul *Supravieţuiri* sunt următoarele: personajul-narator unic, de la volumul

[95] „Fiul se cheamă, într-un loc, Ben, în altul (dacă nu ne înşelăm) Mihai Câmpeanu, apoi, lăsând deoparte hainele ficţiunii, fiul se cheamă pur şi simplu Radu («nea Radu»), ca autorul de pe copertă.” – Eugen Simion, op. cit., p. 463.
[96] Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 145.
[97] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Braşov, Ed. Aula, 2001, p. 148.
[98] Laurenţiu Ulici, *Confort Procust*, Ed. Eminescu, 1983, p. 98.

al doilea încolo; ordonarea cronologică a „nuvelelor" (începutul multor texte trimite limpede la sfârşitul bucăţii precedente, iar pe de altă parte, multe finaluri sunt, de fapt, false finaluri, nu au „rotunjimea" unor texte închise, autonome, ci par a lăsa loc unei continuări – ceea ce se şi confirmă); subiectul întregului ciclu e biografia romanţată a personajului-narator, nu există alt subiect (coerenţa textelor e dată şi de context, de trimiterile şi aluziile intertextuale ale nuvelelor-capitole din ciclu); ultimul volum, *Cap limpede*, nici nu se mai „încurcă" cu titluri, ci recurge, clar, la denumirea neutră a fragmentelor: capitolul I, capitolul II ş.a.m.d. (astfel voinţa de a da o turnură romanescă întregului ciclu devine evidentă).

Deşi în volumul al doilea numele sub care apare personajul-narator se înmulţesc, ele nu multiplică perspectivele narative, respectiv eroii, ci fac doar serviciul de a-l desemna pe unul şi acelaşi erou din unghiuri diferite.[99] „Relu" e hipocoristicul cu care i se adresează mătuşile, fosta servitoare, Roza, ca şi unchiul Marcel, dansatorul de cabaret care va juca, indirect şi fără voie, un rol nefast în biografia de „revoluţionar" a tânărului „supravieţuitor", şi descinde, după cum aflăm din *Armonia cordului bătut de gânduri*, text-cheie al ciclului, încheind volumul al patrulea al acestuia, descinde din Oscar – Oscărelu. „Cosu", cu care i se adresează tovarăşul Chifu, şef al sectorului de cadre al redacţiei în cadrul căreia lucrează personajul-narator, îşi are originea, evident, în pseudonimul Cosaşu, „Radu" ţine de acelaşi pseudonim şi e utilizat de tovarăşii, foşti sau prezenţi, de muncă, tovarăşi care, însă, îşi permit să îl reboteze (nea Dinu, maistrul frezor, îl numeşte, dintr-un capriciu rămas fără explicaţii, „nea Stelică") sau să îl poreclească („băiatul" căruia eroul îi scrie recenziile din „nuvela"/capitolul *Eventul* i se adresează, familiar şi obscur, cu „Franţu'"). În acelaşi volum II înregistrăm şi primul pseudonim folosit de cel ce va deveni „Radu Cosaşu", în acelaşi *Eventul*: „A. Vişinescu". Şi tot aici putem afla, din *O viaţă frumoasă şi neobişnuită*, că eroul, ajuns la vârsta maturităţii, nu poate scăpa de vechile sentimente familiale, deşi făcuse tot posibilul, inclusiv schimbându-şi numele, pentru a se despărţi de sine însuşi, adică de originea sa „burgheză", de determinările clasei sale sociale ş.a.m.d.: „Ceea ce mă irita îndelung era evidenţa acestei neaşteptate hemoragii interne şi morale. De peste tot, din orice nimic – mă asaltau şi mă răneau aceste vechi sentimente familiale, întorcându-mă la o vârstă mentală puerilă. Nu ştiam să le ocolesc, nu aveam energia să le reprim şi să le alung. Trăisem douăzeci de ani fără ei, fără ele, îmi găsisem o altă familie a mea, creată de mine, în care rudele

[99] „De altfel în cartea de acum, în pofida convenţiei onomastice specifice literaturii de ficţiune, eroul împrumută numele scriitorului, parcă pentru a sublinia mai apăsat că ochiul satiric al autorului e întors cu precădere spsre sine, ostentaţie ce aminteşte de rafinatele moduri swiftiene ale satirei." (Laurenţiu Ulici, op. cit., p. 99)

nu-mi erau sortite ci alese, decise de mine – victorie capitală la 19 ani. Însuşi numele meu fusese hotărât de mintea mea la 19 ani. Tatăl şi fratele meu se întruchipau, evident, în şeful secţiei de politică internă a ziarului de tineret, primul om care descoperise că am talent şi trebuie, înainte de orice, să plec de acasă, din mediul meu mic-burghez, şi să mă mut la căminul nostru revoluţionar. Am plecat imediat, ostentativ, ziua în amiaza mare, la lumina soarelui – sora mea fugise noaptea, la Constanţa, sărind pe fereastră, prinsă în braţe de logodnicul ei – ducând cu mine o valiză cartonată în care îndesasem mai multe cărţi decât cămăşi. Era la o lună după moartea tatălui meu, petrecută în zilele Apelului de la Stockholm. Mama era la cimitir, bunica dormea. După 20 de ani – vorba romanelor clasice – mă găseam în casa confortabilă a surorii mele şi-i căutam ocrotirea, strângându-mă la pieptul ei matern.”

Amănuntele privind decizia schimbării numelui le vom afla chiar la începutul celei de-a patra cărţi a seriei, *Ficţionarii*, din povestirea liminară *Tactică şi strategie*. Somat să explice fostei colege de la şcoala de cadre din Văleni, Nelly Neghiniţă, „lungana fragilă, bine pârguită de soarele verii, ca o eroină din Teodoreanu”, venită din Huşi, de ce primul său articol era semnat cu pseudonimul „Radu Cosaşu” şi nu cu numele real, „acuzatul” se explică: „M-am aruncat într-o pledoarie pentru acest Radu Cosaşu în locul unui Rohrlich, şi încă Oscar, imposibil de pronunţat, nume cu totul antidemocratic, mereu schimonosit de profesori şi de tovarăşi, niciodată corect scris, pe care chiar şi ea îl greşea, ceea ce ajunsese să mă chinuie şi pe mine, să mă obsedeze, având totdeauna convingerea că între mine şi cel din faţa mea, din cauza acestor consoane şi vocale îngrămădite unele în altele, se înălţa un zid, o neînţelegere care mă obliga să-l repet, să-l amănunţesc, până la urmă acceptând să mi se spună în toate felurile, Roli, Roling, Rori, în sfârşit, posedam un nume imposibil şi puteam să-mi iau libertatea, ca necesitate înţeleasă, să-mi aleg altul, accesibil tuturor. Vorbeam sincer, în cascadă, niciodată nu abordasem pe faţă problema asta intimă, care mă sesizase de la prima mea citire la catalog, în a-ntâia primară, şi deşi aş fi putut da impresia că eram enervat, ba chiar furios – după accentul pus pe ultima propoziţiune teoretică – aveam bucuria, secretă, a unei mărturisiri într-un domeniu mai trainic decât amorul pentru Verdi şi Rossini, cu mult superior – ca semnificaţie – debutului meu literar. Aveam, de fapt, conştiinţa că pentru prima oară mă dezvălui în faţa alor mei, că încep, în fine, acea revoluţie interioară despre care-i scrisesem cu trei zile în urmă că e suprema revoluţie – aceea prin care-ţi schimbi naşterea, părinţii şi, de ce nu? numele – mă simţeam gata să le aduc noi argumente, când Nelly mă

întrerupse, nu mai puţin furioasă decât mine, spunându-mi că mint şi că nu din cauza asta mi-am schimbat numele."

Nelly nu va ajunge să explice ea însăşi de ce este neplăcut impresionată de schimbarea numelui, în schimb Miron, mai tânărul redactor şi „lumina ideologică" a tinerilor de la *Revista elevilor* în care Radu Cosaşu îşi publică reportajul său despre gazetele de perete ale elevilor din Râmnicul-Sărat, îi va furniza „acuzatului" o explicaţie „politică": Nelly, ca membră a familiei Neghiniţă, aceea aflată „în fruntea mişcării legionare din Moldova", nu putea accepta pseudonimul. „Dacă ar fi fost de-a noastră, – spune Miron – n-ar fi interesat-o sub ce nume se scrie pentru revoluţie. Eu nu înţelegeam că asta e o problemă doar pentru contrarevoluţionari, «ca să le zic aşa?»" Şi adaugă, la urechea celui în cauză, o altă interpretare, diferită de a sa, a schimbării „din Oscar în Radu, din Rohrlich în Cosaşu", interpretare la care, mărturiseşte eroul, nu se gândise, dar despre care nici Miron, „indiferent de superioritatea lui ideologică, nici el nu se putea exprima decât în şoaptă, ca în faţa unei înjurături de nerepetat". Aceasta va rămâne, surprinzător, nedivulgată cititorului, care nu va avea parte de nici de o sugestie în acest sens. În schimb, îi rămâne libertatea de a observa că explicaţia dată „în contumacie" de Miron cu privire la originea furiei lui Nelly poate fi citită şi pe dos, pe negativ: cu alte cuvinte, nu cumva tocmai faptul că Nelly e interesată de asumarea originii *în primul rând* prin asumarea numelui adevărat (acela de care s-a ataşat şi o biografie) spune ceva despre modul în care înţeleg comuniştii să refuze sinceritatea, căile directe, neascunse, în demersurile lor?[100] Ca în multe alte

[100] Iată un fragment din *Sabina*, de Paul Goma, care răspunde acestei întrebări, în fond, retorice: „Cum îi cheamă pe lichidatorii de carte? Ca ce chestie, numele tovarăşilor ordonatori? – dar cu asta intri, sari cu amândouă picioarele în plin mormânt al Canalului!; drept în Securitate!; în inima secretului de stat; Nomenclator îi zice, o listă secretă de tot, cuprinzând numele, atât cele adevărate, de origină, cât şi următoarele, conspirativele, pseudonimele, traduse, aranjatele... Să zicem că ai găsi lista aceea şi ai afla cine a dat ordinul cu epurarea şi arderea cărţilor – ce faci cu vinovatul – pe care-l cheamă, de-o pildă... Alexandru? Nu, nu e prenume, ci nume – în fine, pseudonume, sub ăsta figurează ca ministru al învăţământului, însă ca ministru al chimiei, acelaşi avea să se cheme, de-o pildă, Albeanu – după ce ca ministu adjunct al Securităţii, purtase un alt nume conspirativ: Mircea; sau Radu; sau chiar Ştefan – prinde-l pe «Ştefan» şi scoate-i ochii!

Se zice că la Bucureşti nici comuniştii în de ei nu se mai descurcă – dacă-şi schimbă numele de la o zi la alta, în funcţie de «diferitele sarcini de partid», zic ei – iar tata zice:

- Obicei de bandiţi, de tâlhari: să aibă nu ştiu câte rânduri de hârtii false!

(...) Se zice că la Bucureşti comuniştii, chiar dacă se cunosc între ei de ani şi ani, nu doar de ieri, când se întâlnesc, se întreabă unul pe altul, în şoaptă:

- Cum să-ţi zic azi? Ca ieri? Sau azi ai altul?

Adică nume. Adică pseudo-. Cică şi le schimbă mai des ca ciorapii – dar tot put «numele», tot se simt de la o poştă că nu sunt pe măsura purtătorului...

Unii dintre ei, cu ţinere de minte, se mai descurcă, alţii însă nu-şi mai aduc aminte numele conspirative, uită şi cum îi chema de la mama lor. Se zice că din această pricină au luat obiceiul să se adreseze unul altuia cu:

momente, atitudinea declarat pro-comunistă a eroului este subminată, sugestiv, indirect, de faptele, replicile, atitudinile sale şi ale „tovarăşilor" săi (vezi, de exemplu, hilarul din demascarea, într-o şedinţă de partid, a logodnicei, candidată la calitatea de membru de partid, de către propriul logodnic, pentru „răceală sufletească", din *O baie de umanitate*; sau vezi pretenţia de a verifica până şi dacă un câine apărut într-o fotografie de ziar este al unui proletar sau al unui „reacţionar", dintr-o altă povestire a *Supravieţuirilor*; ori „eroismul" ridicol, în falset, teribilist – deşi aparţine unui adult – care a constat în faptul că un alt personaj episodic, din *Secondo tempo*, „în ziua morţii copilului său – la câteva luni doar după naştere – venise la redacţie, vara, într-un costum alb; avea ochii-n lacrimi, dar nici un semn convenţional de doliu."). Finalul acestei prime povestiri a volumului IV marchează scurt momentul despărţirii lui Oscar Rohrlich de Radu Cosaşu, ca pe un complement al despărţirii lui Nelly de erou printr-o scrisoare din care reiese că ea îşi pune familia mai presus de politică, dar şi ca pe un complement al unei alte despărţiri[101], aceea de Operă, cu alte cuvinte, de cultura „înaltă" (despărţirea de pian intră în aceeaşi clasă de despărţiri), „mic-burgheză". „Ruptura" precizată concis în ultima frază este şi ea contextualizată şi condiţionată ideologic, schimbarea *oficială* a numelui reprezentând, limpede, semnul asumării unei noi condiţii politice din partea celui devenit „Radu Cosaşu": „în anul următor debutului, mi-am legiferat numele prin decizia nr. 528 din 2 august 1949, semnată de ministrul justiţiei, acelaşi care fusese acuzatorul public în procesul criminalilor de război judecaţi, în '46, la Tribunalul Poporului."

Parcă dorind să răspundă cititorului curios, lunganei Nelly sau acelui personaj memorabil din *Viaţa frazei*, care pare a fi, după toate indiciile, însuşi Zaharia Stancu, şi care de asemenea nu agreează schimbarea de nume (ca dovadă şi ofensa pe care i-o aduce proaspătului autor, întrebându-l: „Da' Viţeleanu nu era bun? (...) În schimb vrei operă cu numele ăsta..."), în ultima povestire a volumului al patrulea, *Armonia cordului bătut de gânduri*, text fundamental al „gazetei autobiografice" intitulate *Supravieţuiri*[102], Radu

- Tovarăşuuuu..."

[101] Poate că un alt titlu compatibil cu textele ciclului ar fi chiar acesta, *Despărţiri* (o nuvelă din volumul al doilea se intitulează, semnificativ, *Ruperile*), dat fiind că suita supravieţurilor personajului central nu reprezintă decât tot atâtea despărţiri – de numele său de botez şi de familie, de mediul familial, de foşti tovarăşi ideologici, de slujbe mai mult sau mai puţin nobile ş.a.m.d.

[102] „Paginile centrale din «ziarul autobiografic» al lui Radu Cosaşu sunt ocupate, aşadar, de tema vieţii ca literatură; faptul divers cuprinde câteva note acide despre dtagoste (*O baie de umanitate*, *Telefoane şi tangouri*), despre «mitul puterii» (*Singurătate*), iar la rubrica «răspundem cititorilor» găsim o

Cosaşu „se explică” amănunţit, nuanţat şi extrem de sugestiv cu privire la cauzele şi circumstanţele renunţării la numele său dat în favoarea numelui auto-acordat. Prima observaţie, nu lipsită de importanţă, e aceea că întreaga „istorie” (pentru că de o adevărată *istorie* este vorba) e relatată la persoana a III-a, excepţie de la regula utilizării persoanei întâi (atât de dragă autorului) confirmată în însemnătatea ei doar de cealaltă excepţie pronominală, din nuvela *Debutul şi dispariţia lui Radu Costin* (aflată în volumul V al *Supravieţuirilor*). Faptul că tocmai aceste derogări de la regula pronumelui „eu” apar în cele două texte care „fac lumină” în chestiunea numelui personal nu poate să fie întâmplător. Ele n-au scăpat, bineînţeles, criticilor. Lucian Raicu, considerând că „a vorbi despre acest text îmi pare a fi o bună «cale de acces» spre centrul secret, nerevelat, al importantei opere încă (sau nu?) în curs de desfăşurare.”[103], pare a intui importanţa textului *şi* pe baza faptului că e scris la persoana a III-a, dar nu spune în ce ar consta această importanţă: „Personajul-autor ni se înfăţişează, printr-o contracţie a perspectivei, obiectiv din afară, la a treia persoană. *Eu* devine *altul*, de neînchipuit lucru, până astăzi, şi acest *altul*, văzut de la distanţă, se lasă observat cu detaşare de proces-verbal. (...) Este eroul *Supravieţuirilor* ajunse la al patrulea volum, este – senzaţional lucru – chiar autorul lor. Ei bine, cine este el *la urma urmelor*? Acest *la urma urmelor* constituie cheia dezvăluirii.”[104]

Procesul prin care „Oscar Rohrlich” devine „Radu Cosaşu” e plin de „seisme”, începând cu elementara constatare a stranietăţii numelui originar şi cu descoperirea semantismului „ascuns” în „Rohrlich”: „Era, desigur, un nume straniu, greu de pronunţat, şi mai dificil de scris corect. «H»-ul şi «r»-ul din mijlocul său cereau o bună cunoaştere a limbii germane, «ich»-ul de la sfârşit nu era nici el la îndemâna oricui. Descoperirea elocventei legături dintre

---

autobiografie «impersonală», intitulată *Armonia cordului bătut de gânduri*. Această ultimă piesă a volumului constituie contrapunctul «obiectiv» al unei cărţi-confesiune ; aici, Radu Cosaşu povesteşte la persoana a treia aventurile lungului drum de la numele din «catalogul clasei a 7-a a liceului Matei Basarab» la renumele scriitorului de pe copertele cărţilor sale; istoria devenirii prozatorului s-a scris între nevoia «obscură şi încăpăţânată de claritate» şi iubirea pentru cuvintele limbii române care, ca nicăieri, «se pot suci, frânge, rupe, reface, strânge, plânge, râde, lăţi, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină», între «darul povestirii» descoperit în copilărie şi conştiinţa scriitorului, care s-a cristalizat în pagina ziarului şi a cărţii: *Ficţionarii*, între celelalte *Supravieţuiri*, este mărturia tulburătoare a vitalităţii şi ascezei omului întru naşterea scriitorului.” (Ioan Holban, op. cit., p. 65 – 66)

[103] Lucian Raicu , *Fragmente de timp*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984, p. 362.

[104] Ibidem, p. 361.

rădăcina «Rohr» şi terminaţia «ich», care ar fi dat în româneşte, literar vorbind, «eu, trestia...», pretindea şi ea o serioasă stăpânire a germanei, ba chiar şi a francezei, care făcuse, prima, din om şi «eu» o trestie, cunoştinţe la care ar fi trebuit să se adauge şi o acceptare a calamburului cu dreptul său de a fi, din când în când, metaforă, drum obscur şi ridicol de acces la înţelegerea lumii şi a numelor ei." Precoce „onomant", micul Oscar intuieşte în dificultăţile ridicate de pronunţarea numelui său un destin pe măsură: „de când acest Rohrlich Oscar înregistrase secreta şi substanţiala diferenţă cu care profesorul, citind catalogul, rostea cele două nume consecutive, *îmi dădusem seama*[105] (s.n., M.I.) că ceva nu va fi în ordine în viaţa acestui băieţel, altfel normal dezvoltat, bine îngrijit în casa sa mic-burgheză". Precizările cu privire la faptul că „de mic, nu-l pasionau genealogiile, rădăcinile, strămoşii, captivat doar de prezent, dominat de ştirile din ziare, niciodată de necrologurile lor; sensual, un simţ prea dezvoltat al realului îi interzicea necunoscutul, speculativul şi abstracţia; era foarte slab la aritmetică, geometrie şi algebră; credea în scoruri, filme şi jocuri ş.a.m.d." se adună într-o autocaracterizare francă şi concisă, ale cărei repere fundamentale se pot, într-adevăr, regăsi pe întreg parcursul *Supravieţuirilor*, care, în fond, nu sunt decât o extensie a acestui autoportret. Refuzul tradiţiei, „uciderea" simbolică a tatălui etc. aparţin suitei de acte categorice prin care, după cum deja ştim din cele patru volume ale ciclului, eroul se supune „generalei plăceri de a fi un om nou" (după cum declară în finalul lui *Secondo tempo*), acelui şir de decizii prin care înţelege să se delimiteze de sine, de mentalitatea şi de epoca părinţilor săi, pentru a se construi „nou" şi liber (credinţă din care nu par a-l scoate tribulaţiile sale datorate tocmai dogmatismului „proaspetei" ideologii – semn de naivitate sau/şi de laşitate, de refuz al realităţii?). A trăi sub regimul *categoricului* rămâne unul din principiile constante ale personajului central al *Supravieţuirilor*, decizia schimbării numelui intrând sub incidenţa acestuia. Povestirea finală continuă prin a descrie circumstanţele şi etapele acestei hotărâri „fundamentale", cu caracter auroral: la împlinirea a zece ani, văzându-şi numele pe eticheta primului său abonament la o revistă, are revelaţia *distanţei* dintre sine, ca persoană, şi nume – care îi apare pentru întâia oară aureolat de contextul oficial, dat de abonament – şi caracterul de

[105] Iată o scăpare a „chingilor" persoanei a III-a, semn că acestă marcă gramaticală e doar convenţional adoptată.

eveniment al momentului devine evident, căci debutul său ca abonat e urmat instantaneu de decizia de a deveni ziarist şi de constatarea că această decizie are calitatea de prim jurământ „spontan, nesolicitat de forţe din afara lui, rostit cu o convingere care răsuna foarte puternic în pustiul său interior, unde nu mai avuseseră loc asemenea fenomene patetice: nu luase niciodată hotărâri de capul lui, singur.” Seismul interior capătă valoarea unei re-naşteri, căci regimul interior e acela al gesturilor *primordiale*: „Îşi auzea pentru *prima oară* (s.n., M.I.) un gând elaborat cu o plăcere şi *o lumină* (s.n., M.I.) care nu veneau nici din cărţi, nici din lecţii, nici din pian, nici din presiunea celorlalţi.” Momentul important următor e acela în care, surprins cu fetiţa Pusi în cămară şi căpătând o scatoalcă din partea tatălui, Oscar Rohrlich adaugă încă un strat revelaţiilor sale succesive: „Nu-şi dădea seama – cu frişca încă pe faţă – ce-l durea mai tare: palma sau acest nume pe care-l deţinea, totuşi, de zece ani, de când se născuse, niciodată însă rostit, dinafară, cu atâta imputare şi vehemenţă: Relu – de la Oscar, Oscărelu – Relu. (...) Aşa avu acest Oscar Rohrlich revelaţia violentului dezacord dintre diminutiv şi numele său din catalog, ca şi a nu mai puţin violentei inconsecvenţe cu care părinţii lui îi tratau numele pe care ei i-l dăduseră, fără să-l întrebe, dar care tot lor nu le plăcea, căci altfel de ce l-ar fi botezat Oscar ca, după aceea, să-l dezmierde cu acest Relu? Era o întrebare pe cât de simplă şi de uşoară, pe atât de neaşteptată, tulburătoare, dar care nu se dovedi nici stăruitoare, nici sfâşietoare din cauza forţei, să-i zic vitale, în pofida mediocrităţii cu care băiatul acela se adapta la realitate, discret, jovial şi gramatical, de parcă ar fi fost un verb dornic să devină predicat, însetat de un subiect cu care să se acorde.” Dezacordul, ruptura ca stare cvasi-perpetuă a eroului nostru se vădeşte, originar, încă din constatarea diferenţei dintre diminutiv şi numele întreg, cvasi-oficializat de catalog, şi a inconsecvenţei utilizării numelui său de către părinţi. Noul „cutremur” se adaugă consecutivelor mutaţii interioare – tot atâtea trepte către maturizare, aceasta fiind, iată, declanşată (sau doar jalonată) de tratamentul diminutival al numelui, cu alte cuvinte, de constatarea că numele său e supus din nou, şi de data asta chiar de către cei care l-au ales, unor deformări „puerile”, neconforme cu proaspătul şi tainicul „statut” interior, deja remarcat.

Apelul naratorului la comparaţia din domeniul gramatical, trimiterea în spaţiul *cuvântului* nu poate să fie nici ea întâmplătoare; asociată anterioarei aluzii la posibila valoare ontică a calamburului (vezi primul citat din povestire),

ea nu face decât să anticipeze următoarea etapă a procesului de renunţare la eul, respectiv la numele originare: pasiunea pentru enigmistică. „Exact în aceste zile, Rohrlich Oscar descoperise cuvintele şi literele, murind şi înviind într-o joacă a lor, cum numai limba română – dintre toate limbile planetei – o poate permite, atât de suplu, bogat şi feeric; nicăieri ca în româneşte, cuvintele nu se pot suci, frânge, rupe, reface, strânge, plânge, râde, lăţi, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină. Discriminarea dinafară[106] coincise în viaţa lui Rohrlich Oscar – printr-un efect de refracţie care se numeşte ironie a istoriei – cu pătrunderea lui, voioasă, ludică, într-un picior, în paradisul cuvintelor româneşti, unde oriunde calci, pe orice pui ochiul sau creionul, totul sare, sfârâie, zbârnâie şi cântă, ca într-un iarmaroc inventat de cel mai subtil şi vesel dumnezeu, de care însă lui nu-i prea păsa, prea mulţumit că la inconvenientele existenţei putea să răspundă, cât de cât consecvent cu sine, printr-o asemenea miraculoasă sinteză a zburdălniciei în jocuri cu tensiunea clarificării unui mister în 5, 8 sau chiar 13 litere. Românizarea, mutându-l dintr-un cartier în altul, îi luase Labirintul (căci Popa Nanul dădea, mai sus, peste linia de tramvai 25, în strada Labirint, rebotezată inutil Mitropolit Ghenadie Petrescu, căci lumea tot Labirint îi spunea...), dar îi dăduse un altul, cu nu mai puţine străzi, alei şi fundături, cu mult mai multe ascunzători şi căutări, ale căror voluptăţi nu se mai puteau compara cu cele ale copilăriei din alee.” Eroul descoperă labirintul lexical, preludiu inevitabil al labirintului literar în care îi va plăcea, matur fiind, la ora amintirilor din copilărie, adolescenţă şi juneţe, să rătăcească intertextualizând, relativizând micile sale drame prin aluzii, citate şi revelaţii de ordin livresc. Prezentă deja în formule precum aceea din *Secondo tempo* („Mult mai târziu am înţeles că dacă nu voi trăi ca în cărţi, viaţa nu va avea sens”), obsesia căutării *livrescului din viaţă* este sugerată destul de limpede în fragmentul din *Armonia cordului bătut de gânduri*, ca şi credinţa că literatura e un loc al refugiului paradisiac, un spaţiu recuperator, salvator prin complexitate – vezi sugestia labirintului – şi generozitate. Precizarea că acest joc[107], al enigmisticii, apare la sfârşitul copilăriei eroului nu e nici ea lipsită de

[106] Adică „mutarea de la o şcoală românească la una evreiască”, aşa cum precizează naratorul mai devreme.

[107] „Romanele autorului se pot citi în paralel cu cărţile teoretice consacrate jocurilor pentru a urmări locul şi rolul pe care acestea le au în definirea lumii lui Radu Cosaşu.” (Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 613)

importanţă, mai ales coroborată cu cele dintâi pulsiuni sexuale: sărutul din cămară cu Pusi, respectiv atracţia femeii despletite din desenul monoverbului, care îl obsedează, îl urmăreşte „tenace, ca întâia amantă”. Ca un ultim prag şi semn al formării sale interioare, al descoperirii propriei vocaţii (aceea de ziarist şi de scriitor), proba dezlegării monoverbului „trage-diana” îl pune din nou în faţa evidenţei că „nu va putea să se numească, o viaţă întreagă, Oscar Rohrlich”. Comentariul care însoţeşte această constare este edificator: „Pentru mediocritatea sensibilităţii sale, această idee avu caracterul unei revoluţii. Era prima oară când decidea o schimbare cu privire la el însuşi.” Relaţia dintre cele două (enigmistica şi numele său) devine extrem de sugestivă – noul nume trebuie descifrat ca o enigmă rebusistică, trebuie descoperit, citit printre rândurile/semnele propriei vieţi: tristeţea provocată de ratarea probei enigmistice „trage-diana” e compensată de gestul, din nou capital, de a-şi afla un nou nume: „ceea ce pierduse aici se recupera în energia hotărârii sale de a dezlega enigma noului său nume, care-l aştepta undeva, într-un golf de cuvinte, pe o coamă de deal, într-o pădure, unde Diana, zeiţa Vânătorii, îşi alerga câinii şi calul, să prindă un cerb pe care să-l prefacă în coafor pentru a-i aranja coama lungă – până la şold – de păr. Printr-un golf de înţelesuri, precum cel de cuvinte, de la Diana trecu la vânătorul acela – descoperit tot prin cultura rebusurilor – care-şi prinsese părul de crengile unui copac, galopând prin hăţişurile unei păduri. Trezindu-se în el o oarecare imaginaţie, Rohrlich Oscar dibui ideea că tot ce se întindea în jurul lui erau hăţişuri de cuvinte în care va trebui să se descurce cum va putea, ele încercând – ca în toate basmele cu păduri rele şi animate – să i se agaţe de umeri, de păr (era tuns zero de taică-său, care nu admitea freza la un copil...), de pulpana hainei (Rebo 3 + 4: pul (de table) + pană (de gâscă)). Va trebui să treacă prin ele, să le frângă, să le rupă, în zbaterea lui după un cuvânt care să-l denumească, o dată pentru totdeauna, în loc de Rohrlich Oscar. Avea imaginea acelui cuvânt – ceva tăios, aspru, capabil să defrişeze un drum printre hăţişuri, dar totodată armonios, luminos în silabele sale în jocul consoanelor şi vocalelor. Nu avea imaginaţia să găsească literele acestui nou nume, pe care-l voia ca un omagiu adus tragedienei lui Tamşe, din 2 părţi şi 10 litere. Simţea că până la el se deschidea un labirint.”

Abia peste ani, după război, naţionalizare, interzicerea enigmisticii („pentru a nu servi ca mesaje şi coduri între spioni”) ş.a., Oscar Rohrlich îşi va

găsi, cum notează naratorul, „acele zece litere pentru două cuvinte, acea armonie a cordului bătut de gânduri, cadenţată regulat în consoanele şi vocalele care să-l denumească pe veci. Le-a găsit nu într-o pădure, ci pe o hârtie realizată din lemnul ei, pe o pagină din *Contemporanul* anului 1948, în titlul şi semnătura unei poezii: *Trei cosaşi* de Radu Boureanu.” Întâlnirea dintre viaţă şi cuvânt[108] (via enigmistică) se regăseşte, providenţial, în fericita întâlnire a tânărului Oscar Rohrlich cu *propriul* nume, acela de „Radu Cosaşu”, care, iată, chiar dacă nu trimite, pentru protagonist, la Moarte, evocă, totuşi, imaginea simbolică a *tăierii*, a distrugerii vechiului nume: „Enigmistul – ca şi pianistul – din el murise şi nu-l interesă prin ce golf de cuvinte, după ce maică-sa ajunsese într-o dumbravă şi încă roşie[109], trestia din «Rohr» găsise o coasă, complet indiferentă şi ea la tehnica rebusismului (dovadă că nimic din vechiul nume - din care lipseau frapant d, u, s, ş – nu se regăsea, măcar printr-o biată anagramă, în acesta, nou)”. Precizarea din finalul frazei nu e străină, bineînţeles, de sugestia că schimbarea onomastică e una din actele fundamentale, categorice şi care implică despărţirea definitivă a lui Oscar Rohrlich de sine însuşi.

În *Logica*, penultimul volum al ciclului[110], în capitolul/povestirea autobiografică *Debutul şi dispariţia lui Radu Costin*, avem urmarea şi completarea – de data asta la persoana întâi – la actul auroral relatat în *Armonia cordului bătut de gânduri*: „După ştiinţa mea, există trei texte – nu mai multe – apărute, după 23 august 1944, sub semnătura lui Radu Costin. (Există şi un fotograf cu acest nume, în presa vremii, dar mă refer la texte. De asemenea, nu iau în consideraţie articolele semnate astfel în presa militară, necunoscută marelui public.) Două articole şi o cărticică, de 76 de pagini. Articolele au apărut în 1951, într-un ziar foarte important, la o distanţă de câteva luni, şi amândouă denunţau influenţa ideologiei burgheze în creaţia

[108] „Subiectul povestirilor e în fond viaţa însăşi saturată de cultură.”, scrie Cornel Moraru despre al treilea volum al ciclului – iar propoziţia se dovedeşte valabilă pentru întregul „roman”. (Cornel Moraru, *Textul şi realitatea*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1984, p. 141)

[109] Aluzia e dublă, trimite în două direcţii diferite, spre literatură – evocă titlul poemului lui Alecsandri, poetul preferat al tatălui – şi spre viaţă – mama eroului devenise contabilă la o instituţie de pe strada Dumbrava Roşie.

[110] Despre care Nicolae Manolescu notează: „*Logica* este un reportaj sui-generis, cu nimic mai prejos de ale unor Malaparte, Bogza sau Truman Capote, în pofida temei diferite, o carte de răscruce pentru autor, căruia îi va veni foarte greu să se depăşească.” (Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Braşov, Ed. Aula, 2001, p. 152)

unor scriitori. Ambele articole erau semnate cu acest nume, însoţite însă şi de gradul militar al autorului care, într-adevăr, îşi satisfăcea serviciul ostăşesc la Cluj; gradul – odată soldat fruntaş, apoi caporal – corespundeau realităţii, numele însă nu. Ostaşul îşi alesese acest Radu Costin din motive nu tocmai obscure faţă de cel cu care se născuse, el plecase în armată sub un alt nume – acesta schimbat, legal, prin decizie ministerială. Pseudonimul pseudonimului legalizat venea dintr-un sentiment care avea să-i mai hrănească unele hotărâri stupide şi imperioase: nevoia de a nu mai fi dispreţuit, de a fi luat în seamă de ai săi. (...) Cui să trimită această părere de om simplu, limpede la minte şi devotat la suflet, dacă nu celui mai important ziar din ţară? El nu dorea – îndrăznesc s-o cred şi azi – nici să fie publicată, nici să facă scandal. El voia însă să fie luată în consideraţie de forurile superioare ale culturii, să fie folositoare cauzei noastre – căci toate cauzele vieţii noi în România îi stăteau la inimă şi le socotea drepte şi înalte – ori, dacă o semna cu numele său de fost redactor alungat din presă, cine s-ar mai fi uitat la ea? Opinia risca să fie dispreţuită şi aruncată, probabil, la coş. Fără vreo viclenie arivistă, într-un elan vădit al sentimentului de a fi util spiritului de partid în literatură, fruntaşul se hotărî la acest nou pseudonim: «Radu Cos» – pentru primele 7 litere – şi «tin» pentru asigurarea unei necesare obscurităţi de anonimat. De ce «tin» în loc de «tache» – să zicem, «Radu Costache» – nu ştiu. Poate din superstiţia unei muzicalităţi de 10 litere, deşi nu cred că omul avea asemenea subtilităţi: el avea voluptatea devotamentului, nu a cuvântului, cum urma să se dovedească în curând."

„*Cartea Milionarului* este în mare parte un relicvariu de civilizaţie. O geografie mai mult sau mai puţin imaginară este însoţită de o arheologie proprie."[111] Afirmaţia criticului Ion Simuţ, întru totul adevărată, se cere completată de precizarea *sursei* acestei geografii inventate: toponimele. Pe acestea se sprijină de fapt dimensiunea născocită a lumii din romanul lui Ştefan Bănulescu intitulat *Cartea de la Metopolis* (1977), primul şi unicul volum al tetralogiei sale... virtuale (căci, aşa cum bine se cunoaşte, celelalte părţi nu au mai fost scrise): *Cartea Milionarului*. Metopolis, Dicomesia, Cetatea de Lână sunt numai câteva, cele mai importante, dintre teritoriile şi localităţile care nu pot fi găsite pe harta României. Alături de toponime,

[111] Ion Simuţ, *Diferenţa specifică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982, p. 155.

antroponimele întregesc iluzia acestui ţinut anterior „explorat" de Bănulescu în câteva din prozele sale scurte. De fapt, e vorba de porecle – şi, o dată cu ele, de actul străvechi al *numirii*: „Legenda începe cu schimbarea numelor. Nici un individ din Metopolis nu-şi poartă numele propriu. El primeşte o poreclă, şi porecla (zice Milionarul, cronicarul Metopolisului) înnobilează un destin."[112]; „Un simbol deosebit de relevant în *Cartea de la Metopolis* şi care este izomorf puterii Demiurgului este *cuvântul*: în spaţiul metopolisian cuvântul creează oamenii. Întrucât cuvântul este ipostaza simbolică a atotputerniciei demiurgice, Milionarul este acela care *numeşte* şi, prin aceasta, creează oamenii."[113] Adevărul este că nu doar Milionarul, personajul-narator al cărţii, are acest obicei: ci întreaga comunitate din ţinuturile imaginate de Bănulescu. Diferenţa constă în aceea că, spre deosebire de poreclele naturale, spontane ale oamenilor din Metopolis, Milionarul şi tovarăşul său de conversaţie, generalul Marosin, îşi fac din numire o ocupaţie specială, menită să favorizeze destinul celui numit. E cazul veneticului Glad din Marmaţia, devenit *Generalul* Glad: „Asistăm (notează Cornel Regman, lansându-se în demonstraţia caracterului parodic al scrierii, asociindu-i pe Bănulescu şi Urmuz – autor la care voi ajunge în partea a doua a lucrării de faţă) – iar împrejurarea vorbeşte de la sine despre fundalul consecvent urmuzian al iniţiativelor lui Ştefan Bănulescu – la strategia instalării unui personaj în propria poreclă, o poreclă convenabilă, după un plan minuţios pregătit."[114] Într-un fel, cele două personaje, singurele care au privilegiul de a nara, sunt nişte falsificatori, iar evoluţia lui Glad o dovedeşte, căci personajul nu are prestanţa şi mai ales comportamentul cinstit şi loial presupuse de calitatea unui asemenea grad militar. Infractorul, sărăntocul Glad devine un soi de stăpân al oraşului Metopolis, lacom şi extrem de bogat (aflăm că averea lui nu poate fi egalată de nimeni şi că face afaceri necurate, manipulează din umbră, decide soarta multor locuitori ş.a.m.d.). „Milionarul va complota împreună cu generalul Marosin la «transformarea» fostului puşcăriaş Glad; stăpânul locurilor împreună cu stăpânul cuvintelor vor da identitate noului personaj. (...) Bineînţeles că ceremonia numirii, cea prin care generalul Glad intră între personaje, trebuie să-l purifice pe fostul puşcăriaş."[115] Purificare nereuşită, după cum o arată faptele lui Glad. Căci, spre

[112] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 613.
[113] Ioan Holban, op. cit., p. 102.
[114] Cornel Regman, *Explorări în actualitatea imediată*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1978, p. 287.
[115] Cornel Ungureanu, op. cit., p. 492.

deosebire de poreclele „autentice”, date pe baza observaţiei directe de către membrii comunităţii, porecla dată de Milionar e „căutată” – şi de aceea „nepotrivită” personajului cu pricina; ea îi schimbă, într-adevăr, în bine viaţa, dar nu este „adevărată”. Pe când poreclele aşa-zis „rele” ale oamenilor exprimă cu adevărat ceva din fiinţa celui poreclit, indiferent că e vorba de o trăsătură fundamentală sau de una marginală personalităţii.

Alături de crearea unui spaţiu circular şi de sugestia lumii reale ca labirint, Nicolae Manolescu aşază ca al treilea procedeu prin care Ştefan Bănulescu „produce ceaţa mitică” pe acela al unei anumite întrebuinţări a numelor, fie că e vorba de antroponime, toponime, hidronime, porecle sau nume de societăţi. Esenţialul despre rolul lor este şi el precizat: „Numele determină realitatea. Numele propriu-zise fiind doar funcţionale, poreclele sunt definitorii şi leagă pe om, cu otgoane puternice, de orizontul imaginaţiei populare. Acelaşi lucru îl observăm şi în cazul numelor de locuri: toponimia dă naştere topografiei.”[116] Dar, până la urmă, în ce mod determină numele realitatea? Un răspuns parţial îl identificăm în cuvintele Milionarului: „metopolisienii au un gust străvechi pentru răutatea poreclelor, oamenii trăiesc şi se mişcă înfieraţi fiecare cu câte o poreclă.” O poreclă rea (şi majoritatea, zice Milionarul, sunt aşa) face viaţa rea; oamenii vor judeca pe cineva după porecla lui şi se vor comporta în consecinţă. Şi asta după ce tot oamenii i-au pus această poreclă. Deci constatăm o circularitate: numele înseamnă destin, iar destinul înseamnă nume; circularitatea (a doua trăsătură mitică a *Cărţii Milionarului*) se regăseşte şi aici, la nivelul celei dintâi trăsături.

În al doilea rând, un răspuns, complementar celui dintâi, la întrebarea de mai sus, se leagă de însăşi istoria numelui. Stadiul prim al procesului de evoluţie al numelui se rezuma la atribuirea unei porecle provenite dintr-o trăsătură, negativă sau pozitivă, fizică sau psihică, a persoanei, ori dintr-o întâmplare în care persoana respectivă a fost implicată[117]. Obiceiul metopolisienilor ne proiectează deci automat într-o lume a începuturilor, o lume primitivă în care mitizarea prin imaginaţie a realităţii e un fapt obişnuit, astfel încât adevărul lumii se pierde în adevărurile povestirii (povestirea nu e una singură şi liniară, ci un mănunchi de căi cunoscute sau doar presupuse),

[116] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Gramar, 1998, p. 622.
[117] Cf. Al. Graur, *Nume de persoane*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1965, p. 17.

aşa cum se întâmplă în cel mai lung capitol, ultimul, în care Generalul Marosin încearcă, fără a reuşi, să străbată hăţişul legendelor, zvonurilor, poveştilor – pentru a-l găsi pe Filip Lăscăreanu-Umilitul, dispărut fără urmă din Dicomesia, după un periplu de nereconstituit.

Poreclele condensează o realitate şi, în acelaşi timp, povestea acestei realităţi, ceea ce duce la pulverizarea lumii – coordonatele ei sunt de natură dublă: realul (câmpia Dunării, Bucureşti, Viena, Paris) se suprapune fictivului (Cetatea de Lână, câmpia Dicomesiei, oraşele Metopolis şi Mavrocordat)[118]. Formularea nu este întâmplătoare: realul se pliază pe fictiv, iar nu invers, căci dominant este cel de-al doilea – în fond Metopolisul şi celelalte sunt echivalentul autohton – fapt remarcat imediat de exegeţi – al unor ţinuturi „proprietate personală” precum Macondo-ul marquesian sau Yoknapatawpha faulkneriană (aşa cum am remarcat deja, *toponimele* sunt instrumentele de bază ale genezei unor astfel de locuri speciale, numele de persoane urmând imediat acestui procedeu). Poreclele înseamnă şi pulverizarea cronologiei, ele ne trimit *illo tempore*, în ciuda reperelor istoriei recente (adică acelea legate de primul război mondial şi de anul 1918). Iar obiceiul de a porecli se răsfrânge nu doar în comunitatea acestui topos fabulos, ci şi dincolo de ea, semn că deja este vorba de o trăsătură specifică, nu de o simplă extravaganţă; de pildă lui Carol Hohenzollern i se ataşează automat porecla Taciturnul.

Ioan Holban sintetizează foarte exact rolul şi semnificaţia poreclei: „ (...) porecla, cuvântul, adică, acordă oamenilor identitate socială, de stare civilă, dar, în primul rând, le creează o *identitate spirituală*. Personajele lui Ştefan Bănulescu depăşesc astfel modalitatea de reprezentare realistă: ele se constiuie ca nişte câmpuri semantice. Statutul personajului în *Cartea de la Metopolis* este acela al punerii în situaţie a individului în funcţie de o textură a civilizaţiei; porecla, elementul primordial în realizarea acestei situări, determină astfel destinul fiecărui membru al colectivităţii metopolisiene. Porecla provoacă, aşadar, apariţia unui sens *suplimentar*: ea este totalul, cadrul şi suportul tuturor celorlalte sensuri, rămânând, totuşi, un sens *în plus*: un fel de parametru special al fiecărui individ. Atunci când metopolisienii *numesc* un

[118] Referindu-se la motivul dublului din romanul lui Ştefan Bănulescu, Ioan Holban spune că: „Şi caracterul scriiturii este dublu: Milionarul povesteşte legenda şi «realitatea» cu ajutorul aceloraşi timpuri verbale fără a delimita lingvistic cele două structuri. Dublul şi dezvoltarea simbolică reprezintă două axe esenţiale de evoluţie a scrisului lui Ştefan Bănulescu, care se constituie ca un moment de referinţă al prozei româneşti contemporane.” (Ioan Holban, op. cit., p. 105)

individ, aceasta înseamnă, în primul rând, a-i atribui acelui individ anumiţi semnificaţi; înseamnă a-l înarma cu o durată biografică, a-l supune unei „evoluţii" inteligibile, a deveni obiect al unui destin, a da un sens timpului."[119]

Apoi, numărul mare şi frecvenţa în text a poreclelor au, la rândul lor, un efect centrifugal faţă de convenţia realismului. De altfel contează şi faptul că aceste porecle, contrar celor spuse de Milionar, foarte rar sunt *rele*, având, dimpotrivă, rezonanţe cât se poate de poetice şi cu „ecouri târzii" (ca să cităm o expresie bănulesciană) care, întreţesute, suprapuse, dau naştere unei texturi de o superbă şi vie culoare: Constantin Pierdutul I-ul, Geaygé, Filip-Lăscăreanu supranumit Teologul-Umilitul, Kiva-cea-Mare, Fibula Serafis, Aram-Negriciosul, Viaţă-Amărâtă, Păcatele Lumii, Ştefan Apostatul, Topometristul, Azis-Creştinatul, femeia-paracliser zisă Notre-Dame, Borlat ş.a.m.d.. (Se poate remarca, între altele, că multe dintre unităţile acestei serii se constituie de fapt din binoame *nume „real"/poreclă*.) Iată şi câteva toponime: Cetatea de Lână, Insula Cailor, Dealul Cald, Dealul cu Vânt, Dealul cu Vrăbii, Dealul fără Ploaie, Dealul dintre Vii, Dealul lui Feisal, Casa de Marmură, Casa Pălărierului, Palatul de Papură, Bodega Armeanului, Liziera Gutuilor... Puţine porecle sunt realmente urâte: Hohenţa, Iapa-Roşie, Umilitul, Andrei Mortu – dar deţinând, fără îndoială, o expresivitate populară care, în planul receptării estetice, le „salvează". Scriind că „Milionarul, în ipostaza Creatorului (el *numeşte* oamenii), rămâne singurul care nu poate avea «o poreclă scârboasă»: ca identitate simbolică, personajul focal al romanului nu are o «ţinută» cronologică, biografică: Milionarul, în fapt, nu are nume."[120], Ioan Holban greşeşte, căci, în virtutea mai sus pomenitei observaţii a frecvenţei poreclelor frumoase, ar trebui să considerăm că şi purtătorii acestora au o „identitate simbolică" – ceea ce ţine de domneiul evidenţei; mai mult, din această perspectivă nici respectivele personaje *nu au nume*, aidoma Milionarului, ci mărci generice. Prin urmare, discursul criticului se dovedeşte, în acest punct, mai degrabă speculativ, metaforic, decât pozitivist.

După cum se observă, unele personaje au chiar mai multe porecle: Teologul-Umilitul, Emil Ionescu alias Havaet Lascareanno Umilitul Borlat, Femeia-parcliser alias Notre-Dame ş.a. Cazul lui Emil Ionescu este unul paradigmatic pentru o anumită mentalitate, dezvoltată tocmai ca urmare a

[119] Ioan Holban, op. cit., p. 102 – 103.
[120] Ibidem, p. 104.

legilor nescrise ale acestui ţinut referitoare la geneza, rolul şi consecinţele poreclelor-nume: „Emil Havaet Lascareanno era cunoscut în Mavrocordat – pe atunci aproape un adolescent – făcuse câteva clase la liceul local dar numele lui real era Emil Ionescu. Havaet îi era porecla, dar de ce o acceptase în locul numelui? (...) Încă de copil a avut pasiunea istoriei şi reţinusem din cărţile cele mai sumare că «havaet» e un fel de bacşiş turcesc care însemna venit din slujbă; în Principatele Române aflate sub turci, funcţionarii n-aveau leafă, trăiau din ce le pica. Mă întrebasem în ceea ce priveşte asociatul lui Bazacopol: de ce îşi spune Havaet? (...) Numele de Havaet, Emil credea sincer că i se potriveşte, deşi nu îi ştiuse un timp înţelesul şi înţepătura. (...) Nu se ştie dacă-i plăcuse imediat şi porecla primită mai apoi, aceea de Borlat. Dar se crede că a acceptat-o după un timp cu plăcere, când a descoperit că o poate înscrie într-un singur cuvânt şi cu majusculă la mijloc: Borlat, cam aşa cum fac englezii cu MacGregor."

Din aceste fragmente se desprind uşor câteva aspecte, care caracterizează psihologia *categoriei tipologice* reprezentate de acest personaj: Havaet trece peste sensul propriu al unei porecle, acceptând-o, ba chiar „purtând-o" ca pe un blazon, dacă sunetul ei este „frumos" (constatăm, cu surprindere, că personajele lui Bănulescu au „viciul" calofiliei, nostalgia blazonului care „arată" bine, eventual extravagant[121]), mai ales că numele „adevărat" poate să sune comun – în cazul de faţă se preferă banalului şi românescului „Emil Ionescu", turco-franţuzitul, cosmopolitul „Havaet-Lascareanno" (se întrevede aici şi *snobul* din Havaet); personajul se foloseşte, cât poate, de poreclă, modificând-o în măsura posibilului, ca pe o haină (vezi povestea cu „Borlat"), înţelegând că puterea deformatoare a unei porecle poate fi deturnată şi în favoarea celui ce o poartă – căci, de pildă, este evident că „Lascareanno" este, cu modificarea prin „franţuzire", un nume preluat (acela al vestitului Lăscăreanu, bizantinolog de

[121] „Nu lipsesc poreclele sau numele de locuri «manieriste», de provenienţă cărturărească, cu mireasmă bizantină (Constantin Pierdutul I-iul, Filip Teologul-Umilitul, Ştefan Apostatul, Dicomesia, Metopolis – oraşul cu metope, Apud Glava) sau fanariot-osmanlîie (Mavrocordat, Havaet, Geaygé).", observă Cornel Regman (op. cit., p. 288), ceea ce ne arată, implicit, că acei critici care au identificat sensul manierist al scrierii lui Bănulescu au toată dreptatea (vezi, de pildă, argumentul misterului la Radu G. Ţeposu: „Estetic vorbind, apelul ostentativ la mister e o trăsătură manieristă, după cum, în sens larg, voinţa de artă e o caracteristică barocă." – Radu G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 174). Demonstraţia lui Regman merge însă dincolo de această paradigmă, căutând dovezi ale parodicului: "Altele au sorginte apăsat anecdotică. (...) Pasiunea nomenclaturii umoristice se întinde şi asupra firmelor numeroaselor societăţi comerciale (printre care şi o Societate de Sobe şi Decoraţiuni Interioare) şi chiar a colectivităţilor: copiii din flori ai femeii-paracliser (poreclită şi Notre Dame), apoi, prin extensiune, toţi copiii părăsiţi din Metopolis poartă numele generic «Păcatele lumii»."(Cornel Regman, ibidem)

reputaţie europeană) pentru propria acreditare, fie şi simbolică, pentru propriul beneficiu de imagine, prin, deci, „confiscarea" unui nume propriu (nume aparţinând celui care, cu aceleaşi scop de „imagine", este de asemenea „confiscat", adică răpit la propriu şi apoi, ca o consecinţă neaşteptată, pierdut la propriu de membri familiei sale dornice de a dobândi, prin faima istoricului, propria notorietate). Să remarcăm, prin urmare, obsesia „imaginii" în lumea lui Ştefan Bănulescu (obsesie confirmată frecvent, un exemplu fiind încercarea de acreditare a unui trecut vechi şi glorios prin, inclusiv, comanda unei piese de teatru care să ilustreze aceste presupuse rădăcini[122]). Ca şi în cazul lui Glad, constatăm că apare numele ales „arbitrar" în raport cu caracterul „destinatarului", căutat (sau inventat) *din interes*. Existenţa (auto)mistificată, ilustrată de cei doi eroi (Glad şi Havaet), este scoasă în evidenţă tocmai prin schimbarea conştientă şi voită a numelui (spre deosebire de schimbarea ca investitură populară a celorlalte porecle). Ovid S. Crohmălniceanu, remarcând, pe urmele lui Ioan Holban, motivul dublului în romanul lui Bănulescu, sesizează despre cultura metopolisană că „ar avea ca principiu constituent dubla înfăţişare, factor caracterologic eminamente bizantin, convingerea localnicilor fiind că ei sunt autenticii descendenţi ai bazileilor. În consecinţă, pe lângă natura înnăscută, toţi îşi creează şi o alta, conformă cu porecla căpătată. Aşa ia naştere identitatea Generalului Glad dintr-un fost ocnaş care, după munci tantalice, dobândeşte uniforma corespunzătoare acestui înalt grad militar şi apare purtând-o la Bodega Armeanului."[123] (Amendamentul meu la aceste observaţii ar fi că ele sunt generalizatoare, căci *nu toţi* – aşa cum am mai spus – îşi creează o dublură onomastică: doar aceia, mai puţini, care urmăresc un scop bine determinat – îmbogăţirea, faima ş.a. – bizuindu-se tocmai pe efectul nominal.) Adoptând perspectiva Monicăi Spiridon, care găseşte în actele *copierii* (ale mistificării bizantinologice a metopolisienilor) proba unei existenţe construite pe nostalgia descendenţei[124], pe căutarea unui model pierdut (în speţă, al Bizanţului – el însuşi simbol al duplicităţii), putem spune că substituţia sau dublarea onomastică nu e decât reflexul aceleiaşi raportări la

[122] „Toate personajele lui Bănulescu dau impresia că se mişcă în alt timp (timp imaginar) trăind sub o onomastică de împrumut. Mitizarea începe printr-o mistificare. Metopolisienii au origini obscure şi sânge amestecat." (Eugen Simion, op. cit., p. 614)

[123] Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 102.

[124] Cf. Monica Spiridon, *Melancolia descendenţei*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 8 – 12 şi passim.

o „arhi-realitate" sau la un personaj „originar" (pentru Havaet, acest personaj este Filip Lăscăreanu, pentru Glad – Generalul Marosin, pentru Aram Telguran – poetul Telguran, strămoş al culturii armene; pentru toţi aceştia numele preluat/furat este, evident, o *mască*).

Densitatea numelor din romanul lui Bănulescu, şi mai ales a poreclelor, e remarcabilă, concurând-o pe aceea a operei lui Călinescu, de exemplu, cu diferenţa că la autorul şaizecist porecla are un rol preponderent, fapt semnificativ, întrucât porecla reduce distanţa noastră faţă de „harta" internă (morală, psihologică etc.) a personajului, iar sonoritatea este însoţită de un sens precis, ca să nu mai amintim şi că în *Cartea Milionarului* antroponimele-porecle intră în rezonanţă cu toponime „originare" (adică având un denotat „lizibil", nu doar funcţionalitate). Fiecare poreclă este imediat decriptată de narator (el însuşi deţinătorul unei porecle „frumoase", „Milionarul", provenind de la obiceiul său de a povesti, el fiind un „milionar de cuvinte", ceea ce ne trimite, voluntar sau nu, la formula lui Lovinescu aplicată lui Voronca, „miliardarul de imagini"). Frecvente, sonore şi expresive semantic, amplificate prin noi porecle, numele proprii poartă deci şi sugestia labirinticului (a treia trăsătură de ordin mitic a *Cărţii de la Metopolis*, conform lui Manolescu): fiecare poreclă e o cale de acces în labirintul povestirii şi, simultan, o încercare de deturnare de la o cale liniară; o nouă poreclă invită la o nouă deschidere, pentru că ne oferă informaţii suplimentare asupra personajului, dar în acelaşi timp reprezintă o închidere, căci devine prilejul unei explicaţii suplimentare, care nu e decât germenul unei noi poveşti, adică al unei alte divagaţii care ne îndepărtează iremediabil de un posibil fir epic principal. Astfel se face că în *Cartea de la Metopolis* se cristalizează nu un story cu cap şi coadă, ci o puzderie de istorii care alcătuiesc în cele din urmă cronica orală a oraşului Metopolis, istorii al căror nucleu e întotdeauna un nume, de obicei substituit de o poreclă – astfel că accesul la „realitate" şi „adevăr" devine imposibil.

„Mult timp Grobei poartă doar povara unui nume, care sună ca o metaforă a trivialităţii agresive. În a doua parte a romanului alege calea convertirii, a supremei schimbări şi depăşiri de sine."[125] Această convertire, multdiscutată de exegeţi, este tradusă de un alt critic printr-o inversare de adjective provenite din substantive proprii: *brebanizarea* lui Grobei simultan

[125] Cornel Moraru, *Semnele realului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981, p. 202.

cu *grobeizarea* lui Breban[126]. Protagonistul romanului *Bunavestire* (1977) este unul din puţinele personaje din acest text care îşi poartă „la vedere" esenţa prin numele său: Grobei, după cum s-a mai glosat, pare să aibă ca „etimon" termenul „grobian", termen deloc măgulitor, însă potrivit omului-kitsch al provinciei. În partea a doua a romanului, protagonistul îşi modifică profilul atât de mult încât e de nerecunoscut, însă această metamorfoză este marca principală a unei îndelung comentate poetici a fracturii, conform căreia verosimilul realismului este subminat cu bună ştiinţă de neverosimilul ficţiunii ce-şi exhibă procedeele şi sursa prin sursa însăşi – adică prin vocea auctorială, subiectivă, într-atât de personalizată încât devine un meta-personaj al cărţii[127], ce-şi inserează în roman discursuri eseistice şi programatice, ba chiar se auto-adresează, în plin flux narativ, cu autoironia unui Demiurg ludic. Numele lui Grobei, precum acela al lui Moromete, a dat naştere unui adjectiv cu circulaţie în hermeneutica operei lui Breban: „grobeic", alăturându-se amintitului substantiv de origine verbală „grobeizare" pentru a desemna un cumul de trăsături contrastante, specifice acestui personaj „fracturat", căruia, pe deasupra, i se dezvăluie, de către naratorul pus pe şotii şi divagaţii, natura de artefact. Puterea numelui acestui personaj controversat constă de fapt în forţa unei sume complexe, ba chiar complicate, de trăsături care include un spectru larg, de la abjecţie, semidoctism şi grosolănie, trecând prin candoare şi fascinaţie până la voinţă şi intelectualitate. „Aspectul oximoronic al romanului, scrie Ruxandra Ivăncescu, se răsfrânge asupra tuturor nivelurilor sale. Dialogul tensionat între planurile realului există şi la nivelul limbajului, Grobei- profet, adept al lui Ignaţiu de Loyola, există în Grobei – grobianul merceolog, după cum Blajul este oraşul provincial, «în plin avânt industrial», dar şi cetatea ideală (având drept model cetatea celestă) ş.a.m.d."[128]. „Grobei" – cu trimiterea la „grobian" – este, deci, doar un rezumat al personajului, ba chiar o reducţie, o trunchiere a complexităţii sale, motivul pentru care, probabil, nu i-a fost schimbat şi numele (ceea ce ar fi fost, oricât de neverosimil ar părea, o operaţie verosimilă în contextul atât de „neortodox" al

[126] Cf. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 691-692.
[127] Laura Pavel îl numeşte, pertinent, suprapersonaj – Cf. Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobei*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1997, passim.
[128] Ruxandra Ivăncescu, *O nouă viziune asupra prozei contemporane*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 1999, p. 117.

unui roman care tematizează însăşi fractura[129]) fiind acela că era nevoie de acest nume pentru păstrarea legăturii dintre cele două feţe ale acestui „Ianus bifrons". Numele, prin urmare, devenind în acest caz o interfaţă între cele două registre (kitsch şi elitism, semidoctism şi spiritualitate, periferie şi centru, doric / corintic ş.a.m.d.). De altfel, Radu G. Ţeposu e de părere că aşa-zisa convertire a personajului Grobei „e falsă, fiind doar o altă faţă a negativităţii; lipseşte criteriul valoric al raportării. Saltul lui Grobei nu neagă un principiu, ci ilustrează absenţa lui. Personajul ne apare ca o degradare a tuturor valorilor, fiind însă prin inversiune şi semnul permanenţei unui orizont al valorilor autentice."[130]

Un singur nume mi se pare a mai ieşi în evidenţă între numele din acest roman, acela al Leliei Haretina Crăiniceanu, personaj în jurul căruia Breban face o piruetă explicită în orizontul atât de contradictoriu al viziunii descentrate, fracturate asupra romanului, luându-şi rămas-bun de la ea la modul „oficial", deschis, printr-una din caracteristicele adresări către cititor: „Acum... da, mult stimaţii mei confraţi, stimaţii mei contemporani (...) a sosit clipa să ne despărţim «realmente» de eroina romanului nostru, de seducătoarea Lelia Haretina. Ce nume frumos, nu-i aşa?! Haretina: un nume vechi, rar folosit, ca un argint cu lucrătura pe jumătate tocită, păstrat undeva într-o vitrină de familie, ca o diplomă pe care o pot citi puţini; Lelia, graţios şi puţin trivial. Iar împreună să sugereze cumva statura ei înaltă (puţin cocoşată în anumite momente), graţia, membrele ei rasate ce scintilau pe cerul gri al provinciei, rasa ei pierdută, exilată, fiinţa ei aleasă spre sacrificiu, o victimă buimăcită de marele ei destin." Aşa cum se ştie, „nu întâmplător romancierul se desparte de Lelia, ca personaj, exact în momentul în care se desparte, de ea, ca femeie, Grobei"[131]: este momentul de ruptură romanescă şi, deci, nu o coincidenţă, ci voinţa de exhibare a convenţiei se recunoaşte în acest pasaj de bun-rămas. Este marcat, totodată, momentul de sciziune al protagonistului: „Cu aproape două sute de pagini înainte de finalul propriu-zis al romanului – notează Laura Pavel –, epatanta logodnică a lui Grobei e, într-adevăr, «sacrificată» de un personaj-autor cinic şi mucalit în acelaşi timp, care pare că încalcă cu trufaşă ostentaţie norma realistă a verosimilităţii în materie de

[129] Cf. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 332.
[130] Radu G. Ţeposu, op. cit., p. 168.
[131] Cornel Moraru, op. cit., p. 200.

tipologie şi îl hărăzeşte pe protagonistul *Buneivestiri* unui cu totul alt destin decât acela de familist provincial oarecare.”[132] Caracterul derizoriu-fictiv al actantului „Aretina” este subliniat, susţine eseista, de reducţia lui (ei) la *un nume*: „Personajul Lelia rămâne nu mai mult decât o fantoşă, «o victimă buimăcită de marele ei destin» – cel reprezentat de Zeul ei metatextual –, o figură textulă bidimensională, păstrată, cu nostalgie şi puţină condescendenţă, în memoria romanului «carnivor» ca-ntr-un insectar sau într-o vitrină de familie, un părelnic obiect *uman* privat de acea consistenţă ca şi carnală a unei entităţi fictive tradiţionale, ba chiar un simplu *nume*, fără alt conţinut decât cel pur sonor – nimic altceva decât un molatec şi întârziat *sunet*, deci, asemănător aceluia provocat de posibila rostogolire, în răstimpuri, a unui «ban vechi de metal», pe care autorul şi cititorul, ca metapersonaje de astă dată complice, şi-l aruncă fără scrupule de la unul la celălalt.”[133]

După cum vedem, această despărţire de personaj a naratorului debutează cu o divagaţie seducătoare, vivace, în spiritul şăgalnic al meta-personajului cărţii, pe tema numelui frumoasei femei, un nume în care sunt citite şi „traduse” prin comparaţii neostentative calităţile dar şi defectele celei ce-l poartă, nobleţea, graţia, sensibilitatea, dar şi trivialitatea şi o anumită pasivitate, o anumită comoditate de femeie ce se ştie admirată şi curtată. Numele propriu devine din nou o interfaţă, un intermediar pentru personajul însuşi: calităţile şi defectele atribuite numelui sunt de fapt răsfrângeri metaforice în nume ale însuşirilor persoanei însăşi. Transferul este vizibil, însă seducţia rămâne, poate tocmai prin faptul că asistăm la o refractare a unui chip interior în apele unui, de ce să nu recunoaştem, expresiv nume care într-adevăr pare a exprima, printr-o anumită excentricitate, eleganţa, feminitatea: „Lelia Haretina” sună calofil şi particular, particular fiind şi personajul căruia îi serveşte de „ambasador”.

Zmeura de câmpie (1984) al lui Mircea Nedelciu se vrea, încă din subtitlu, un „roman împotriva memoriei”. Aşa, decontextualizată, formula pare contradictorie, dar replicile unui personaj episodic îi lămureşte, măcar parţial, sensul; e vorba de un bătrân care refuză să vorbească despre război, pornind de la premisa (care pentru acest actant e, de fapt, o concluzie) că „două lucruri

[132] Laura Pavel, op. cit., p. 39.
[133] Ibidem, p. 39 – 40.

nu stau într-un loc”. Raţionamentul paradoxal al personajului este următorul: „Să spui cum a fost, zicea bătrânul, este minciună. Vorbele pe care le spui acum ascund oamenii şi faptele de atunci. Abia vorbind reuşeşti să uiţi ce a fost pentru că tot ce ai pus în loc e mai proaspăt în mintea ta. (...) Eu dacă mă sforţez să-ţi povestesc dumitale cum a fost, abia aşa oi uita tot ce-a fost. Pentru că pe urmă am să ţiu mine numai povestea aia de ţi-am spus-o şi nu-i totuna.” Comentariul auctorial întăreşte ideea că paradoxul enunţat de bătrân stă şi la baza subtitlului: „Aşadar bătrânul susţinea că a povesti este un mod activ al uitării şi el nu voia să uite. Cele două care n-ar fi stat într-un loc erau trecutul şi prezentul. Pentru a le păstra întregi refuza să le aibă în minte pe amândouă deodată.” Prin urmare, *Zmeura de câmpie* e romanul care, povestind despre război, despre faptele trecute, le înlocuieşte tocmai relatându-le. Dacă trecutul – obliterat prin povestire – este războiul, prezentul este povestirea. Povestitorului îi rămâne, prin urmare, doar povestirea, care blochează memoria. Cu alte cuvinte, povestirea (i. e., romanul) „îngheaţă” trecutul într-o formă imuabilă, îi dă trecutului o formă reductivă, prin unicitatea ei, care unicitate contrazice efervescenţa, bogăţia de variante oferite de memoria vie. Zmeura de câmpie devine, în acest sistem de referinţă, o metonimie[134] pentru acea parte a istoriei – infinit mai bogată – rămasă în obscuritatea, în „umbra” pe care o aruncă, arogantă, Istoria scrisă cu majuscule, istoria compusă din mari evenimente şi din biografiile personalităţilor. Efortul recuperatoriu al romanului de faţă consună cu acela al Şcolii Analelor, şi este pus în evidenţă permanent de unul dintre protagonişti, care devine astfel şi „purtătorul de cuvânt” al tezei cărţii; edificatoare este întrebarea pe care personajul, Zare Popescu, i-o pune profesorului de istorie Valedulcean: „De ce spuneţi că un mormânt poate fi mai important decât altul?” Comentariul profesorului completează teoretic intuiţia elevului: „Copilul ăsta are dreptate; importanţa mormintelor variază numai pentru societate, nu şi pentru ocupanţi. Importanţa acordată de societate unui mort nu coincide aproape niciodată cu

[134] Abia în ultima pagină a romanului apare această imagine a zmeurei de câmpie, în contextul unei amintiri de război atipice, din perspectiva unui fost combatant anonim: „Vor fi existând, în pădurile de dincolo de Vesely, tufe de zmeură înflorită la începutul lui mai?”. Accentul nu mai e pus, cum se vede, pe evenimentul dramatic, ci pe amănuntul revelator al stării sufleteşti, pe memoria „secundă” – dar nu mai puţin importantă – a unui soldat oarecare; de reţinut în acest sens şi faptul că Mircea Nedelciu inserează, declarat, în roman amintirile „anodine”, aparent domestice şi aparent nesemnificative (din unghiul Marii Istorii), ale caporalului Bobocică, obligat să se ocupe de brutăria de campanie în loc să participe direct la luptele de pe front.

cea acordată lui de rudele de sânge, spre exemplu." După cum se vede, glosa vizează chestiunea *perspectivei*, adică exact punctul de plecare al oricărei istorii pozitiviste, care poate opta fie pentru o istorie evenimenţială, fie pentru una a vieţii private. Dar nu numai raportul Istorie/istorie poate fi regăsit în speculaţiile eroilor, ci şi raportul dintre Istorie şi istoria *personală* a oricărui individ.

Această relaţie este subliniată de căutările lui Gelu Popescu, erou „insignifiant"[135] care îşi caută părinţii (deci e interesat de *identitatea personală*, pe care necunoaşterea originii şi numele comun „Popescu" nu i-o garantează, ci doar o înlocuiesc) şi dă întotdeauna de *istoria* văzută prin prisma altora, în speţă dă de mărturiile despre război; la un moment dat Gelu Popescu menţionează faptul semnificativ că bătrânii pe care-i roagă să vorbească despre prezumtivii săi genitori „orice i-ai ruga să-şi amintească, încep aşa: «Când eram în război...»". Războiul, adică Istoria, tinde să îi confişte identitatea individuală, prin faptul că ocultează orice altă amintire decât aceea a conflagraţiei. Mai mult decât atât, apare sugestia că războiul poate fi cauza cea mai importantă a destrămării legăturii dintre copii şi părinţi – termenul-cheie fiind aici cuvântul „destrămare", în contextul unei speculaţii teoretice susţinute de celălalt erou, Zare Popescu, conform căreia „tot ce contează în Istorie este alcătuit din oameni, obiecte, nume şi poveşti", iar povestea reprezintă liantul acestor categorii. Un alt personaj, Radu Grinţu, rezumă teoria lui Zare: „Din toate patru, om-obiect-nume-poveste, se alcătuia un sistem care era Istoria cea adevărată. Mişcarea categoriilor acestui sistem, evoluţia lor şi legăturile dintre ele trebuia să fie obiectul istoriei ca ştiinţă. După el, războiul se produce atunci când sistemul om-obiect-nume-poveste intră în criză. (...) Tipul ăsta zicea şi că a povesti despre război este imposibil. În sistemul imaginat de el totul era logic: criza conglomeratului om-obiect-nume-poveste (adică războiul) nu poate fi povestită; ea tocmai de asta se produce, pentru că liantul, povestea, nu mai funcţionează." După cum se vede, termenul fundamental devine aici „liant", ideea fiind că ţesătura sau liantul sau

[135] Este, aidoma tizului său, Zare Popescu, în primul rind un orfan, în al doilea rând e botezat la întâmplare cu numele comun Popescu, aşa cum şi precizează un personaj: „Gheorghe Budu, fochistul instalaţiei de încălzire, omul care lucrase mai demult la birouri şi fusese dat afară din cauză de beţie, chiar spunea uneori: - Bă, păi unii dintre voi, când aţi venit aici, adică în partea ailantă, unde-i creşa, bă, păi nici n-aveaţi nume: vă botezam noi: Ionescu, Popescu..."

povestea[136] pot exista numai în vreme de pace – consecinţa firească şi dătătoare de speranţă fiind că, aşa cum precizează un titlu de capitol, „cât timp povestim, război nu va fi!". În concluzie, deşi povestirea anulează faptul trăit în război, ea devine de preferat tocmai pentru că ar scădea posibilitatea reizbucnirii altuia. Paradoxul ideii potrivit căreia foştii combatanţi povestesc doar atunci când vor să uite ce au trăit constă însă în faptul deja formulat şi arhicunoscut că a-ţi uita trecutul implică riscul repetării lui. S-ar putea spune deci că formula povestire versus memorie e un sofism care nu are decât valoarea substratului estetic pe care îl presupune discursul romanesc al *Zmeurei de câmpie*. Dar dincolo de această scăpare, nu e greu de remarcat omagiul subtil pe care îl aduce Nedelciu naraţiunii (respectiv romanului), prin sugestia că aceasta (acesta) menţine pacea.

Aşa cum notează şi Mihaela Ursa, *Zmeura de câmpie* „conţine şi motivul căutării identităţii, şi pe acela al iniţierii într-o cunoaştere de ordin superior a lumii şi a legii morale, prin exploatarea etimologiei numelor."[137] Preocuparea pentru onomastică a lui Zare Popescu (el însuşi purtând un prenume deloc obişnuit, care devine mai degrabă dovada că autorul romanului nu alege la întâmplare numele eroilor săi) intră în orizontul de idei descris până acum pe calea ideii conform căreia numele e unul dintre elementele fundamentale ale existenţei. Un roman despre identitate nu poate face abstracţie de rolul

[136] Textualistul Mircea Nedelciu nu se dezminte nici într-un roman despre război, atunci când insistă asupra legăturii dintre text (poveste) şi ţesătură; dovadă că nu e o întâmplare această sugestie etimologică a omologiei dintre text (textură) şi ţesătură stă un comentariu al aceluiaşi Zare: „(...) m-am gândit că într-adevăr trupul nostru nu e decât o maşină cu care încercăm să ţesem, din tot felul de fire fără legătură, cuvinte, relaţii, întâmplări, eforturi, imaginea a ceea ce trebuie să spunem că este Eu. O maşină de ţesut, deci un război. Un război în care personalitatea se ţese uneori şi la propriu. Nu alceva decât o ţesătură rezistentă era bucata aia de piele de om pe care o văzusem la cimitir. Dar de ce această omonimie între războiul de ţesut şi războiul-conflict?" Potrivit comentariului lui Radu G. Ţeposu la acest pasaj, „războiul ca textuare a evenimentelor vrea să zică, în roman, şi o formă de textualizare a istoriei, o recuperare a ei în discurs. Povestirea falsifică evenimentul, încât singura posibilitate, în ordine teoretică, rămâne reîntemeierea lui în practica semnficantă." (Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1993, p. 114) Dar, dincolo de ingenioasa extindere a omologiei (eu = război =ţesut), trebuie să remarcăm faptul că prin acest pasaj Zare se contrazice, dată fiind ideea de bază a teoriei sale care spune că războiul înseamnă criză, adică destrămarea ţesăturii reprezentate de povestire, adică ceea ce înglobează aceasta: obiecte-nume-oameni. Avântul speculativ îl duce pe Zare la contraziceri şi îi astfel subminează „teoria", care are mai curând o dimensiune metaforică (aşa cum i-o şi spune profesorul Valedulcean), literară, decât ştiinţifică – omonimiile identificate de erou sunt frumoase, de un spectaculos de tip Noica (în fond Zare face exerciţii de arheologie lingivistică, de etimologie uneori fantezistă, dar seducătoare), dar nu favorizează coerenţa ideatică a viziunii lui.

[137] Mihaela Ursa, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 1999, p. 99.

onomasticii, astfel că, urmărind formarea orfanului Zare Popescu, este marcată constant (uneori chiar prin sublinierea în text cu italice) obsesia sa cu privire la antroponime. „O mare atenţie, o atenţie aproape lingvistică, acordă tânărul prozator cuvintelor, etimologiilor şi istoriei lor; venind cu problemele lor, ele destramă la rându-le textul (naraţiunea) pe care îl (o) compun. Atenţia pe care autorul o arată faţă de cuvinte este o atenţie îngrijorată; Mircea Nedelciu remarcă slăbiciunea cuvintelor în raport cu ceea ce ele desemnează şi îşi încheie cartea cu o frumoasă elegie a perisabilităţii, a inconsistenţei lor.”[138]

Astfel, în descrierea celei mai vechi amintiri a eroului „fără nume” (căci „Zare Popescu” are, cum spuneam, valoarea unui surogat), apare observaţia că a privit puzderia de stele „care nu purtau pe atunci pentru el nici un *nume*.” Câteva pagini mai încolo aflăm că, la exerciţiile de tragere din armată, Zare „vorbea cu ţintele, pe care încă de mai înainte le botezase cu câte un nume (pornind de la litera care indica ordinea alfabetică în care erau dispuse): Ce-i Apăvăloaie, te-au atins la ficat? Lasă că te pansează nenea imediat. – zicea el şi lipea o bulină pe ţinta A. Hopaa, Brânzovenescule, ţie ţi-au tras-o drept între ochi! sau Ia, uite la Culiţă Constandache cât e de băiat dăştept, a scăpat neatins! etc. etc.” Receptivitatea la lecţiile de istorie a aceluiaşi erou creşte atunci când obiectul expunerii este numele, fie că e vorba de acela propriu, fie de numele comun – ca în cazul acelei ore în timpul căreia intuitivul elev îşi pune profesorul în încurcătură cu întrebări de genul: „Tovarăşe profesor, dumneavoastră vorbiţi de aceste obiecte care au două mii de ani şi le spuneţi pe nume, dar nu ştiţi ce nume purtau ele pe atunci, nu-i aşa?” De la astfel de interogaţii ale adolescentului nu mai e mult până la teoriile mai mult sau mai puţin plauzibile ale tânărului aspirant la calitatea de student la Facultatea de istorie (pe care nu o va dobândi), teorii, iarăşi, mai degrabă literare (aşa cum şi remarcă profesorul Valedulcean) ori diletant-populare decât fundamentate ştiinţific, de tipul: „În fond omul înhumat în groapa comună nu-şi pierde numele, ci *îl ia cu el sau îl trimite acasă*. (s.n., M.I.). «Veni-ţi-ar numele», expresie populară echivalentă cu un blestem, o urare de moarte de fapt, traduce tocmai realitatea că mai degrabă există nume fără eroi decât eroi fără nume.” Sau: „Atâtea obiecte circulă însoţite de *numele* lor şi atâţia oameni fără!” Sau: „Citesc acum, ca să vă dau un exemplu, o carte despre complotul împotriva lui Hitler de la 20 iulie 1944. Ei bine, ştiţi dumneavoastră cum îl

[138] Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 273 – 274.

chema pe şeful serviciului de protecţie a Fuhrer-ului? *Rattenhuber*! Oberfuhrerul S.S. Rattenhuber! Ştiam şi eu, mai de demult, de la o nemţoaică cu care am convieţuit aproape o săptămână în cortul ei la Saturn, înainte de armată, că Ratten înseamnă şobolan. (...) Pentru mine însă e clar: paznicul şobolanului care se credea lup (buncărul lui de la Rastenburg se numea «vizuina lupului») purta numele de Rattenhuber! Omul, numele şi povestea zilei de 20 iulie 1944 mi se par concentrate în această informaţie lipsită de importanţă pentru istoricii „normali" ca dumneavoastră."[139] Totodată, Zare are o interpretare în răspăr (amendată de autor prin intermediul personajului-rezoneur Radu Anton Grinţu) privind numele său de orfan, „Popescu"[140]. Acelaşi Radu Grinţu remarcă sensibilitatea şi cultura de autodidact a lui Zare cu privire la onomastică: „Aşa făcea cu toată lumea. Te trezeai că te întreabă: cum te cheamă, bă, pe tine? Apoi îţi traducea numele pe căi ştiute numai de el şi te trezeai cu o poreclă nouă sau cu un argument de neclintit pentru a face tu o corvoadă în locul lui." Exemplele de interpretări asupra onomasticii ar putea fi înmulţite, dar fără a modifica imaginea de ansamblu asupra personajului în cauză. (Uneori perspectiva asupra numelui nu are nici o legătură cu speculativul, ca în scena în care celălalt orfan Popescu, Gelu, se chinuieşte să îşi amintească numele unei fete şi se gândeşte, aproape poetic, că „poate, dacă-şi şterge puţin albastrul de pe pleoape şi rimelul şi rujul, numele ei va reveni dintr-o dată în memoria lui.")

„Arheologia" onomastică la care apelează Zare Popescu este de fapt numai una dintre formele prin care se manifestă în roman obsesia identităţii. Şi celelalte două personaje de prim-plan (Gelu Popescu şi Radu Grinţu) au nelinişti identitare, chiar dacă acestea capătă concretizări diferite – astfel că trio-ul actanţilor principali configurează cât se poate de explicit tema romanului. „Pasiunea pentru istorie şi pasiunea pentru etimologii (aşadar: pentru o arheologie a sensurilor) – notează Eugen Simion – nu sunt fără legătură cu tema mai profundă a eroului şi, în consecinţă, a romanului: tema identităţii. Zare Popescu îşi caută părinţii. Originea şi complexul lui de orfan, om fără identitate, se manifestă şi în vocaţia pentru filologie şi istorie. El vrea să ajungă la rădăcina cuvintelor, la înţelesul originar, după cum vrea să

[139] Perspectiva e de tipul Şcolii Analelor, după cum se vede, însă interpretarea e mai degrabă, cum spuneam, literară.
[140] Vezi Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie*, Ed. Militară, 1984, p. 167-168.

descopere faptele din trecut prin studiul numelor şi al poveştilor.... Grinţu, prietenul său, imaginează scenarii şi tema lor este tot căutarea identităţii. Gelul Popescu, al treilea personaj notabil al romanului, este ca şi ceilalţi orfan şi începe pe cont propriu o «anchetă genealogică».”[141]

Interesul pentru onomastică nu e doar al personajului Zare, ci şi al naratorului însuşi, care subliniază, cum spuneam, grafic, termenii specifici, ascunde voit numele unui sat – „un sat al cărui nume e aproape obscen (motiv pentru care nici nu ne putem permite să-l transcriem aici)” – sub iniţiala „B.”, sau îşi imaginează condiţiile în care o mamă, o femeie de la ţară, alege un nume de întâlnit mai degrabă la oraş („Loredana. Se potriveşte de minune cu tot ce-i în jur. Te gândeşti adică la privirea aţintită pe fereastră, în zilele ploioase, a fetei născute în sat, devenită mai târziu mamă şi botezându-şi fetiţa Loredana. Bineînţeles că lecturile ei de atunci, atmosfera şi imaginea acestor foste prăvălii sau foste hanuri care nu s-au schimbat, desigur, între timp, dorul ei de evenimente, de ceva care să i se întâmple şi să semene cu cărţile din colecţia «Romanul de dragoste» pe care tocmai le citea, toate acestea au determinat-o să aleagă un astfel de nume şi s-o oblige prin asta pe biata bunică să-l rostească. De ce nu?”).

Autoreferenţialitatea o putem identifica în pasaje ca acesta: „În felul acesta aş putea să vă explic şi de ce autorul acestui aşa-zis roman, cel care a decis să mă transforme dintr-o dată în personaj, crede mai mult în proza scurtă decât în roman.” Metatextualitatea, în faptul că naratorul îşi devoalează calitatea de instanţă scripturală prin epilogul marcat – în acest roman în care capitolele sunt nu numerotate, ci notate prin consecuţia literelor alfabetului – cu litera Z şi intitulat „Este Zare Popescu un personaj în «romanul» *Zmeura de câmpie*?” şi îşi răspunde singur la întrebare: „S-ar putea să nu fie pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive, dintre cele care sunt considerate obligatorii. Culoarea ochilor lui nu este nicăieri definită. El nu-şi cunoaşte nici măcar părinţii. Nici nu vrea să-i cunoască. Este posibil un asemenea personaj?”. Întrebarea din urmă e mai degrabă retorică, fiindcă, dincolo de destructurarea iluziei romaneşti şi dincolo de omisiunea evident voită a datelor tradiţionale (realist-balzaciene) legate de personaj, acesta rămâne fără îndoială un actant romanesc, prin simplul fapt al existenţei sale „de hârtie”.

[141] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 593.

Zodia scafandrului, romanul postum (2000) al lui Nedelciu, se leagă prin multe fire de *Zmeura de câmpie*. În primul rând prin personajul Zare Popescu, pe care-l regăsim de data asta ca licenţiat în istorie, dar la fel de inventiv în speculaţiile sale, apoi faptul că personajul principal al celui din urmă roman are de asemenea, ca şi Zare, un prenume ieşit din comun – de data asta de sorgine culturală: Diogene (care devine, pentru prieteni, colegi sau admiratori: don Dio, Il Dio sau Dio pur şi simplu); numele, căpătat datorită lecturilor nocturne ale naşei de botez a eroului, Coana Smaranda, va fi de bun augur purtătorului său, în condiţiile în care lumea pe dos a dictaturii lui Ceauşescu nu mai privilegiază folosirea criteriilor normale de selectare a personalului în instituţii[142]: „S-a observat adesea că listele de posturi, funcţii şi grade, în milităroasa noastră societate în care calităţile persoanelor contează prea puţin, ele fiind considerate uniforme ca la soldaţi, şi în care funcţionează doar bunul plac al instanţei care alege un nume din lungi liste perfect verificate de serviciile de cadre, aceste noi liste alese deci conţin nume ciudate, ridicole sau cu semnificaţii concrete: Pompilian Aţâfnoaie – colonel; Besensac Claudian – director etc., etc. Fenomenul se explică mai ales prin lipsa de criterii reale, prin plictiseala enormă a celui care are puterea absolută în decizie şi n-are de dat nimănui socoteală. Probabil că puterea pe care o primise învăţătorul ilegalist Popescu-Voineşti când fusese numit director general ştiinţific al MII-ului era din această categorie. (...) Cert e că Popescu-Voineşti bifase cu propria-i mână câteva sute de nume din zecile de liste de absolvenţi care-i parveniseră şi bifa lui căzuse şi asupra lui Diogene Sava. Probabil din cauza numelui mic: Diogene, ăsta da nume de cercetător la un institut de istorie!, gândise ilustrul învăţător şi savant. Şi poate că tot mâna lui gospodărească împărţise institutul în secţii şi subsecţii şi alesese pentru tânărul Sava Diogene Secţia Antică – Subsecţia G, adică Geţi.” Hilarul procedeu de alegere a cercetătorilor este, iată, acela al căutării potrivirii numelui cu domeniul, fie el şi lărgit, de studiu! Conform aceluiaşi absurd principiu, la secţia de Medievală este distribuit Bogdan Dragoş (sau Dragoş Bogdan! – ezitarea îi aparţine naratorului însuşi).

[142] Diogene trăieşte, conform unei hotărâri induse de tatăl său, care vede în fiul său un copil altfel decât restul, în răspăr cu această alienare a societăţii comuniste: „Obiceiul lui Vasile Sava de a spune despre fiu-său că e altfel, obicei ce se exprimase, după cum ştim, încă de la botez, avea să fie observat curând şi cumva asumat de cel în cauză. Numai că şi interpretarea avea să fie puţin altfel: prin clasa a opta, Diogene decisese că a fi altfel înseamnă, de fapt, a fi normal. Şi asta ca o deducţie logică: pentru că lumea toată o luase razna, era anormală. Exact aşa gîndea de fapt şi taică-său.”

Alt fir de legătură cu *Zmeura de câmpie* îl constituie, aşa cum deja s-a văzut, tema relaţiei dintre Marea Istorie şi aceea personală – în contextul unei proze care de data aceasta vizează unele din mecanismele absurde şi coercitive ale societăţii comuniste româneşti: Diogene şi Zare lucrează la Marele Institut de Istorie, condus de un fost învăţător pe nume Popescu-Voineşti[143]; fiecare dintre cei doi încearcă să scape sistemului, dar impresia finală e aceea că nici unul nu reuşeşte, ba chiar contribuie, cu iresponsabilitate, la perpetuarea lui – căci Diogene, deşi nu se angajează „cu adevărat" în falsificarea protocronică a istoriei României, pentru el contând doar femeile şi distracţia, plăteşte tribut puterii prin transformarea – fără temei ştiinţific – sclavului Zamolxis în discipolul Zamolxis al lui Pitagora şi în inventatorul avant la lettre al unei teoreme ce îl devansează pe Einstein[144]. Şi mai tulburător e faptul că Zare, deşi absolvent de studii istorice universitare, îşi păstrează „inocenţa" şi „metodele" de autodidact (naratorul marchează diferenţa – care, de fapt, nu e una de fond, din perspectivă pozitivistă – dintre colegii conformişti ai lui Zare şi Zare însuşi prin aceea că primii „îşi sprijineau elucubraţiile fie pe sloganurile materialismului-dialectic şi ale luptei de clasă, cei mai în vârstă, fie pe ultima magistrală cuvântare a Tovarăşului, cei mai tineri şi mai «de viitor»", iar ultimul „îşi permitea să-i surprindă cu idei scoase din romane S. F., din benzi desenate franţuzeşti sau din Protocoalele Sionului.") şi, în ciuda mărturisirii de prieten a lui Diogene, cum că teoria lui e o prostie, îi acceptă validitatea pe temeiul îndrăznelii (care, repetăm, nu se susţine argumentativ).

---

[143] În *Zmeura de cîmpie* trei personaje îşi "dispută" acelaşi nume, Popescu: Zare, Gelu şi un anume învăţător Popescu; în *Zodia scafandrului* reapare acelaşi nume atribuit acestui fost învăţător (nu e identic cu acela din romanul anterior) şi fost ilegalist devenit director de institut, dar şi altui învăţător (al treilea, deja!), Iorgu Popescu, ce visează la scrierea în colaborare a unei monografii a satului de baştină a lui Diogene, Boroana. Inflaţia de „Popeşti" (a nu se uita nici hermeneutica cvasi-etimologică a lui Gelu Popescu pe marginea acestui nume) are calitatea de a sugera veridicitatea celor relatate, dar şi defectul de a ambiguiza identitatea purtătorilor – căci e vorba nu numai de acelaşi nume, dar, după cum am remarcat, şi de aceeaşi profesiune pentru trei dintre personaje. Pe de altă parte, numele Popescu are şi efectul de a „înrudi", simbolic, evident, personajele (Gelu şi Zare se consideră, în *Zmeura de câmpie*, fraţi, iar Popescu Iorgu şi Popescu Zare, legaţi prin numele de familie şi prin dorinţa de a scrie monografia Boroanei, devin, la modul figurat, rude: „Aproape o înfiere reciprocă avusese loc între Popescu-bunicul şi Popescu-nepotul, chiar dacă nici o probă istorică nu putea fi adusă în sprijinul vreunei presupuse legături de rudenie."

[144] Cinismul lui Diogene este subliniat chiar de narator: „Într-o perioadă în care nebuniile istorice ale unui regim îşi caută legitimităţi ştiinţifice în «cei 2500 de ani de statalitate neîntreruptă», când interpretările calendarului dacic ocupă minţile mai tuturor fermaticilor şi Napoleonilor din ospicii, şi când protocronismul autohton este obiectul de studiu al secţiei principale din MII, să lansezi o teorie care ar permite să-l declari pe strămoşul Zamolxis precursorul lui Einstein e o acţiune cu multe şanse de succes. Ea arată însă şi cinismului autorului, pe care doar întâmplarea l-a botezat Diogene."

Intervenţiile metatextuale nu lipsesc nici din *Zodia scafandrului*, ele fiind chiar mai numeroase şi mai sistematice decât în *Zmeura de câmpie*, căci se constituie din pagini de jurnal ale evoluţiei bolii autorului, respectiv ale genezei ultimului său roman (Nedelciu identificând o simbioză între cele două procese (în fond de naturi diferite: primul însemnând distrugere, celălalt construcţie). Diferenţa dintre inserţiile metatextuale ale celor două cărţi constă în aceea că în romanul postum ele nu se mai referă la tehnica literară, ci la contextul genetic al operei, la resorturile elaborării.

Dacă romanul lui Nedelciu e Cuşnarencu e un „roman împotriva memoriei", *Tangoul Memoriei* (1988), de George Cuşnarencu, reprezintă, am spune, un „dans" al memoriei livreşti. Aşa cum a remarcat şi Ovid S. Crohmălniceanu, *Tangoul Memoriei* nu poate fi luat drept parabolă, ci doar ca roman parodic.[145] De fapt, e vorba de un colaj între cele două – şi exact asta scade valoarea cărţii, căci vrea să fie o struţocămilă şi rămâne doar atât, nici mai mult nici mai puţin. Păstrarea mărcilor ambelor tipuri de discurs (parabolic şi parodic) distruge atât consistenţa prezumatei osaturi arhetipale a cărţii (vezi dimensiunea psihanalitic-mitologică), cât şi „autenticitatea artficialităţii" parodiei, care în genere trimite la un alt text (altă operă etc.) şi relativizează fără menajamente textul sau textele vizate. Acest eşec (punem la acest capitol şi deja observatul epigonism în siajul lui Kurt Vonnegut jr.[146]) vine din faptul probabil al încercării autorului de a construi o carte aproape totală, care să cuprindă atât registrul înalt cât şi pe cel jos, atât stilul popular, adică tranzitiv, expozitiv, clar (preluat, cum spuneam, de la autorul *Abatorului cinci*), cât şi acela pretenţios-oniric (cu inserţii apoftegmatice, de asemenea

[145] Ovid S. Crohmălniceanu, legându-se de numele „alegoric" al eroinei Memoria, susţine, totuşi, că „nu ne aflăm în nici o alegorie. Se numeşte pur şi simplu Memoria, aşa cum pe alte femei le cheamă Ana, Irina sau Maria, e căsătorită, are patru copii... etc." (Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 181) Totuşi, câteva rânduri mai încolo criticul e de părere că Memoria n-ar fi decât „o funcţie psihică nobilă, transformată în nume propriu." (Ibidem, p. 182), ceea ce contrazice afirmaţia iniţială dând gir, implicit, funcţiei alegorice a respectivului personaj.

[146] „Alunecarea neaşteptată în imaginar şi de acolo înapoi în realitatea cotidiană o reflectă şi construcţia micului roman. El cuprinde adesea în structura lui, ca la Vonnegut jr. (*Abatorul 5*) capitole de literatură ştiinţifico-fantastică pe care o scrie Cătălin Seneliuc sub pseudonimul Seneca şi o citeşte cu pasiune Clitemnestra." (Ovid S. Crohmălniceanu, ibidem) Dar Vonnegut jr. se regăseşte în romanul lui Cuşnarencu prin mai multe elemente: prin structura fragmentară a cărţii (majoritatea fragmentelor fiind marcate printr-un final «cu poantă»), prin inserarea fragmentelor de roman science-fiction, prin inventarea unui personaj care e un mare dar necunoscut scriitor S. F. ce trezeşte pasiuni de lectură cu totul deosebite, prin stilul tranzitiv şi ironic.

remarcate de critici)[147]. Paradoxal, tocmai păstrarea echilibrului riscant între registrul „uşor" al parodiei (care, cum bine ştim, presupune, totuşi, o cultură solidă) şi acela grav al parabolei cu tâlc aproape metafizic, deci tocmai egalitatea celor două dimensiuni conferă romanului imaginea unei opere „nehotărâte", dacă s-ar putea spune aşa, a unui discurs plurivoc ce vrea să comunice prea multe şi până la urmă nu ne spune mai nimic, eventual faptul că autorul e cult, are umor şi ştie să imite foarte bine stilul altora. Impresia generală e aceea a ludicităţii şi a literaturizării, căci George Cuşnarencu parodiază, pastişează şi parafrazează (şi astfel ne situează în orizontul intertextualităţii), recurge la autoreferenţialitate[148] şi la comentarii metatextuale ce vizează tocmai dimensiunea ficţională şi romanescă a celor relatate. Pe scurt, iluzia ficţiunii este distrusă aproape dintru început şi în mod constant – iar faptul că unul dintre personajele importante este un scriitor de romane science-fiction ale cărui opere sunt rezumate sau citate fragmentar pe parcursul întregii cărţi numite *Tangoul Memoriei* nu contribuie deloc la păstrarea iluziei pomenite. Asta în condiţiile în care personajele din „realitatea" romanului lui Cuşnarencu apar, cu roluri schimbate, şi în prozele S. F. ale scriitorului din roman, Seneca.

Evident şi previzibil, tocmai numele proprii sunt acelea care subliniază sau evidenţiază destrămarea iluziei ficţionalităţii, trecerea personajelor dintr-un (con)text în altul, intertextualizarea şi relativizarea – prin parodie, pastişă etc. – a lumii romaneşti a lui George Cuşnarencu. Hibridizarea romanului se răsfrânge şi în hibridizarea onomasticii, fie la nivelul unuia şi aceluiaşi nume, fie la nivelul seriilor antroponimice. Astfel, întâlnim nume precum Oreste Mercantil Brâncoveanu, amestec de nume mitologic cu unul istoric românesc şi cu unul care-şi ostentează obârşia sa de substantiv comun (prin „Mercantil" ironia este evidentă şi subliniată: „Părinţii mei nu mi-au lăsat moştenire decât

[147] Recunoaştem, însă, şi spiritul lui Urmuz, în pasaje ca acela al descrierii personajului numit Memoria: „Memoria este plină de rafturi. Sunt mai întâi rafturile de pe gât. Pe ele, o aglomerare de cărţi şi de casete metalice pline cu nimicuri. Solzi de peşte, oase craniene de păstrăvi, lanţuri rupte de aur, clipsuri şi andrele. Printre aceste nimicuri se află rătăcite şi faptele noastre bune. (...) Rafturile risipite pe braţe au culoarea mâinilor care au cojit nuci verzi. Ele sunt legate strâns cu frânghii groase de cânepă. Când plouă, cânepa exală un miros specific, ca al anotimpului aflat deasupra noastră. Din când în când, printre rafturi, câte un obiect de artă: statueta lui Lohan, discipol budhist, sau câte o carpetă din Orientul apropiat, reprezentând un bazin din care pornesc râuri şi fluvii. ş.a.m.d."

[148] Scriitorul numit Seneca (şi care nu e totuna cu latinul Seneca, fiindcă de fapt aici acest nume reprezintă pseudonimul unui anume Cătălin Seneliuc) îşi notează în carnetul său fraza finală a unui proiectat roman, iar această frază va încheia chiar romanul din care Seneca face parte...

dorinţa de a câştiga” spune Oreste Mercantil Brâncoveanu, bogat director de întreprindere), Acvila Baldovin (nume provenit dintr-un substantiv comun şi un nume cu sunet vechi), Clitemnestra Brâncoveanu (mitologic + autohton-istoric); pe de altă parte, alăturarea unor nume cu sonorităţi, origini şi (eventuale) semantisme diferite conferă textului, dincolo de spectaculozitate, un halou atemporal şi intertextual evident: Acvila Baldovin, Oreste Mercantil Brâncoveanu, Thereza, Seneca, Clitemnestra Brâncoveanu, Heliade, Cezara, Manoil, Mihail, Cătălin Seneliuc, Memoria[149] (soţia lui Acvila Baldovin – până la urmă principalul personaj al cărţii, un soi de Ulise oniric), Jogginguţă, Panait Caragea, Dumitru Craiova, Eleonora Cangiolo, Agamemnon Brâncoveanu (fiul lui Oreste Mercantil Brâncoveanu) ş.a.

În acelaşi timp, romanele S. F. ale lui „Seneca” reiau o parte din onomastica primului nivel al ficţiunii romaneşti din *Tangoul Memoriei* (Jogginguţă, Clitemnestra, Oreste, Egist etc.) adăugând o serie nouă, în componenţa căreia intră, de obicei, nume cu semantism la vedere sau cu o structură hibridă, de tip calambur, dar şi nume celebre, cu origine referenţială: Trigemen, Mariapod, Marcel Aimee, Victor Trac, Jesus Christ, Dan Balaban, Răzvan Metopa, Magdalena Popa, Profira Neagu, Cazon, Comax, UltraVioleta, Cortex, Melchior, Marcel Trout (nume „obişnuit” românesc + numele scriitorului de romane S. F. din romanul pastişat de Cuşnarencu, *Abatorul cinci*) ş.a.

De remarcat, pe aceeaşi linie, că naratorul însuşi alunecă uneori într-un „delir” onomastic nu lipsit de efecte muzicale şi poetice născute tocmai din aglomerarea de nume: „Memoria îi poate spune pe dinafară istoria locurilor în care trăieşte şi Acvila o ascultă cu plăcere. Nimeni n-ar fi în stare de o performanţă asemănătoare. Acest privilegiu de a-i fi supus, îl are şi el. Dar îl au şi Panait Caragea împreună cu Teodosia, împreună cu mama lor, Hermina, împreună cu Ionel Pop şi Maria, împreună cu Ana Rosetti şi Dumtru Craiova, îl au şi copiii lor, Sava, Pavel, Ioana şi Raluca, împreună cu Petru Vasiliu şi Tudor Crevedia şi Nicolae Cosniceru. O ascultă toţi pe Memoria şi ea e în stare

[149] Caracterul compozit şi, până la urmă, impur, al cărţii se confirmă şi la nivelul construcţiei personajelor, cărora li se dă un statut de asemenea mixt; Memoria reprezintă, în acest sens, un exemplu grăitor: ea este soţia şi mama copiilor lui Acvila Baldovin, dar este, totodată, şi o fiinţă proteică pe care cititorul o poate lesne accepta drept o figură alegorică reprezentând... memoria. (v. supra, nota 145) Tangoul Memoriei (ca personaj) nu e, în fond, decât un dans livresc printre referinţe mitologice, freudiene, istorice şi cotidiene, aşa cum ne sugerează şi orizonturile diferite ale numelor proprii.

să povestească fără nici o oprire, fără nici o respiraţie, fără nici un efort. Vieţile, în caruselul lor, se înlănţuie fără nici un efort. Şi împreună cu ele şi Rozalia Petcu şi Bogdan Laurenţiu şi Cian şi Magenta şi Versavia şi Neboisa şi Varlaam şi Petra şi Emilian Cavafu şi psihi-mu." Pasajul e situat chiar în primele două pagini ale romanului şi are valoarea unei uverturi patetice prin care ni se oferă cheile de lectură ale cărţii şi, în acelaşi timp, ni se devoalează „metoda" hibridizării onomastice şi, pe cale de consecinţă, dimensiunea ludică şi intertextuală a acesteia. Părerile critice o confirmă:

Cuşnarencu „e spumos, e ironic, caută vorbele de spirit şi le găseşte, aduce mitologia greacă la Botoşani şi Bucureşti, îşi botează personajele cu nume care stârnesc zâmbete şi suspine (Oreste Mercantil Brâncoveanu, Clitemnestra, Seneca, Panait Caragea, Tudor Crevedia, Cian, Magenta, Acvila Baldovin şi Memoria Baldovin, Heliade Cezara, Jogginguţă etc.) şi aceleaşi personaje apar, întâi, într-o proză realistă şi ironică şi, apoi, în naraţiunile S. F. scrise de unul dintre personajele romanului, Seneca. (...) Acvila Baldovin şi Oreste Mercantil Brâncoveanu ar trebui să fie personajele centrale ale romanului şi, până la un punct, chiar şi sunt. Ei reprezintă simbolurile a două atitudini de existenţă şi două modele mitologice într-o parodie romanescă. Acvila, mărunt funcţionar, este un fel de Ulise păgubos care caută drumul spre Penelopa (Memoria), Oreste Mercantil Brâncoveanu, directorul unei fabrici de conserve, este tipul bărbatului fără complexe şi fără credinţă, plictisit de o Clitemnestră pasionată de literatura S. F. Onomastică bizară, deschidere epică, iarăşi, care ne pune pe gânduri. (...) Miturile, modelele se amestecă în naraţiunea lui George Cuşnarencu şi nu este prudent a fixa un personaj într-o categorie pentru că parodia schimbă sensul faptelor."[150]

Trecând de exemplul „Memoriei", Crohmălniceanu adaugă şi alte comentarii referitoare la numele proprii şi la caracterul compozit al romanului: „Dar şi onomastica altor personaje suferă o distorsiune similară. Pe soţul eroinei îl cheamă Acvila. Slujbaş mărunt, el trăieşte la antipodul opulenţei în care se mişcă Oreste Mercantil Brâncoveanu, directorul unei fabrici de conserve. Soţia acestuia poartă numele de Clitemnestra, nici mai mult nici mai puţin, şi-şi botează fiul, Agamemnon. Raţionamentul ei, când are loc fericitul eveniment, e grăitor. «Bine că nu se măritase cu un bărbat nobil, Cârlig sau Codobaşcă sau Mocanu. Măcar atât îi dăduse Oreste, un nume care să se

[150] Eugen Simion, op. cit., 1989, p. 649 – 650.

potrivească cu prenumele băiatului ce se va naşte. Agamemnon Brâncoveanu era O. K. » Pe prietena de la parter a Clitemnestrei o cheamă Ultravioleta. Unui ins pus să perceapă tot felul de taxe, i se spune, fiindcă aleargă după ele, Jogginguţă, diminutiv al sportului la care-l obligă însăşi profesiunea sa. În fine, intervenţia imprevizibilă a imaginaţiei pe tărâmul acesta deviază către fabulos, livresc şi comicărie până şi într-o enumerare banală ca următoarea: «Vieţile, în caruselul lor, se înlănţuie fără nici un efort. Şi împreună cu ele şi Rozalia Petcu şi Bogdan Laurenţiu şi Cian şi Magenta şi Versavia şi Neboisa şi Varlaam şi Petra şi Emilian Cavafu şi psihi-mù.» (...) Dar tot universul epic al lui Cuşnarencu, acţiune, compoziţie, stil de a nara, virează la fel. Humorul ludic face să ţină laolaltă mulţimea de lemente eteroclite din proza lui George Cuşnarecu: observaţie realistă a vieţii zilnice şi imaginaţie efervescentă, s. f. şi mitologie, simplitate extremă în relatare şi comentariu intelectual subtil, când aforistic, când persiflant."[151]

Indiferent că sunt scrieri declarat şi asumat autobiografice sau aşa-zise „de ficţiune", cărţile lui Paul Goma au întotdeauna un substrat realist, în cele dintâi în mod firesc, implicit, în cele din urmă pe temeiuri documentare (căci *Patimile după Piteşti*, *Gherla* şi celelalte, după cum declară însuşi autorul în jurnalele sale, au la bază surse directe sau indirecte structurate „romanesc")[152]. Fie că e vorba de prezenţa „pactului autobiografic" (în *Din Calidor*, *Arta refugii*, *Astra*, *Sabina* ş.c.l.) sau de reconstrucţia de tip „literar" a unor mărturii mai mult sau mai puţin subiective, raporturile acestor cărţi cu realitatea sunt extrem de strânse. Ficţionalizarea, care ţine, în mod evident, de discurs, de „prelucrarea" datelor şi care, oricum, întotdeauna sunt „cenzurate"

[151] Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 182 – 185.
[152] Prin urmare, Ioan Holban are toată îndreptăţirea să scrie: „Mai mult decât o simplă carte de literatură, romanul lui Paul Goma e un document al memoriei colective." (Ioan Holban, *Salonul refuzaţilor*, Iaşi, Ed. Moldova, 1995, p. 35)

de subiectivitatea celui/celor care le relatează[153], este circumscrisă de mărci ale realului, iar între acestea, poate primele, se numără şi numele proprii.

În primul rând este vorba de toponime. Localităţile şi zonele geografice inserate în romanul *Ostinato* (1991) – Bucureşti, Sibiu, Braşov, Şercaia, Bărăgan, Gherla, Jilava etc. – au această valoare de localizare şi de de-ficţionalizare a discursului. „Procedeul”, străvechi, e de regăsit în toate celelalte romane, indiferent că sunt autobiografice sau relatează evenimentele trăite de alţii.

În al doilea rând, e vorba de numele personajelor – dau şi acestea, ca în romanele lui Slavici, Rebreanu ş.a., indicii asupra etniei, originii sociale (urbane sau rurale) etc. Aspectul cel mai important constă în aceea că, în general, numele „din acte” ale eroilor nu au caracterul acela contrafăcut, „motivat”, teatral al numelor care vor să spună prin ele însele ceva despre cei ce le poartă. Înşiruirea lor ar fi superfluă. Totuşi, *uneori* literaturizarea pare să se insinueze şi la nivelul *texturii onomastice*. Exemplul cel mai grăitor îl găsim în *Patimile după Piteşti* (1990), în care evocarea cutremurătoare a tribulaţiilor personajului-narator, Vasile Pop, cuprinde şi descrierea dramei familiei sale şi, implicit, portretele membrilor acestei familii. Între aceştia, bunicul Pamfil are parte de particularizare şi prin „ciudăţenia” concepţiei lui cu privire la nume; având convingerea, de natură arhaic-tradiţională (este preot, să nu uităm), că „numele poate influenţa personalitatea purtătorului”, el îi dă acestei credinţe o insolită perspectivă *estetică*, dată fiind (în viziunea sa) consecinţa „logică” a respectivei concepţii: „deci, pentru a corija eventualele defecte, compensa anumite lipsuri, este bine ca numele să fie riguros construit (el spunea: «rotund»), după principiul simetriei la oglindă, adică citite de la coadă la cap,

[153] Marta Petreu găseşte, pe bună dreptate, că, „în fond – dacă facem abstracţie de datele strict istorice sau de cele strict biografice (Goma chiar a mâncat bătaie la Zarcă, Goiciu chiar a existat etc.) – nu prea putem şti câtă realitate cuprind aceste cărţi.” Pe de altă parte, ficţionalizarea, adică literaturizarea e susceptibilă de a fi reprezentată de „existenţa fantasmelor (...), existenţa, în toate volumele lui Goma, a leit-motivelor muzicale, unitatea de loc, unitatea de timp (Uşa, de pildă, se petrece într-o cameră, în câteva ore), aglomerarea evenimentelor şi personajelor într-un loc şi într-un timp care le obligă la analiza prin anamneză” . (Marta Petreu, „Paul Goma între depoziţie şi fantasmare”, prefaţă la *Arta refugii*, Cluj, Ed. Dacia, 1991, p. 14 – 15. Literaturizarea e, de asemenea, identificabilă şi la nivelul stilului, caracterizat de „argoul suculent, rostirea pe şleau, revalorificarea intensă a regionalismelor” (Laszlo Alexandru, *Între Icar şi Anteu*, Cluj, Ed. Dacia, 1996, p. 13 – 14), de turnùrile orale savuroase, de ludicul lingvistic ş.a.m.d.: „Nu în ultimă instanţă, verva povestitorului se regăseşte în frecventele inversiuni stilistice, în aglutinări (pentru atenuarea conotaţiilor prea îndrăzneţe), în numeroasele jocuri de cuvinte.” (Ibidem, p. 14)

să dea exact acelaşi lucru; ca de pildă, numele său de familie: COJOC.” Potrivit acestei idei, a necesităţii numelui palindromic pentru a obţine un destin favorabil, „a vrut să-şi pre-facă şi prenumele (PAMFIL nefiind «rotund»), aşa că şi-a zis LEONOEL – însă nu a prins, bunica tot Pamfil îi spunea. Desigur, numele fiicei sale (mama mea) nu putea fi decât «rotund»: ANA. Pe tata nu l-ar fi acceptat ca ginere, dacă nu s-ar fi numit POP – însă l-a obligat să-şi scurteze prenumele, să se înregistreze ca TIT. Pe primul său nepot l-a botezat LEONOEL, dar nici numele, nici purtătorul lui nu a avut noroc: fratele nostru a murit la nici un an. Lucrurile s-au complicat la 1 ianuarie 1930, când mama a născut gemeni, dar bunicul a găsit o soluţie: cel mai mare (cu jumătate de ceas) să se cheme VASILE, după numele sfântului sărbătorit în acea zi, iar celălalt să poarte acelaşi nume – dar în oglindă: ELISAV. Sora noastră a fost mai întâi botezată ANINA, însă la insistenţele bunicii Agapia, i-a fost schimbat (în Basarabia, a se anina, înseamnă a se atârna, dar şi a se spânzura) în altul, provenit din anagramarea numelor noastre, ale gemenilor băieţi şi a dat: SELIVA.” După cum se vede, concepţia bunicului potrivit căreia un nume *rotund* (adică având o valoare *estetică*) poate să decidă la nivel *ontic* se dovedeşte inutilă; destinul dramatic al celor doi fraţi confirmă această fractură dintre estetic şi existenţial, în mod omolog, dacă vrem, fracturii *est-etice* (cu termenul Monicăi Lovinescu) reprezentate de proza lui Goma, care, oricâte mărci ale literaturizării am găsi în ea, rămâne totuşi net în câmpul acelei anticalofilii şi al acelui realism accentuat ce se opun discursurilor „evazioniste”, beletriste, ale congenerilor săi; cea mai puţin calofilă proză a oricărui şaizecist păstrează, totuşi, urmele unei autocenzuri pe care Goma reuşeşte să o elimine aproape dintru început printr-o sinceritate generatoare de concreteţe şi de frusteţe. Declaraţia din *Astra*, conform căreia „romanul, de fapt, istoriseşte Istorie”, este pe deplin susţinută de realismul documentarist al cărţilor lui Goma, de caracterul lor politic (fie declarat, ca în majoritatea lor, fie implicit, ca în *Ostinato* – cartea cea mai tributară beletrismului, cea mai „construită”[154]).

[154] „Sub aspect compoziţional, scriitorul duce dorinţa de înnoire a formei romaneşti până la a-şi plasa cartea (...) într-o zonă a experimentului.(...) În acest sens sunt întrebuinţate atât procedeele îndrăzneţe (mai ales pentru proză) preluate din avangardă (plecând de la banala spargere/abolire a normelor de sintaxă şi punctuaţie până la dispunerea grafică a limbajului în pagină pentru a susţine imagistic tema – în maniera caligramelor lui Apollinaire), cât şi tehnici din repertoriul clasicizat – dar care fuseseră interzise scriitorului român în timpul realismului socialist, fiind redescoperite cu mare entuziasm – al marii proze de secol XX, menite să redea flxul liber al conştiinţei şi relativismul perceptiv : schimbarea rapidă a punctului de vedere, suprapunerea şi intersectarea vocilor, prezenţa – în retrospecţie – a

Dar bunicul Pamfil reprezintă numai unul din multele cazuri de personaje cu preocupări onomastice. În *Din calidor* (1990), una dintre cele mai frumoase cărţi de amintiri din copilărie ale literaturii noastre, într-un capitol intitulat chiar aşa, *Numele*, e consemnată o adevărată fenomenologie a conceptului – evident, nu în termeni ştiinţifici, ci orali şi expresivi literar. Fiul se plânge că de numele lui îşi bat joc copiii: „îmi spun: Gumă, Cauciuc, Gomos, Gomă Sifilitică... Chiar şi unii profesori se leagă de numele meu...” Când îşi întreabă tatăl de ce n-a găsit unul mai bun, acesta răspunde râzând: „Numele nu-i pe găsite. E ca crucea şi nevasta: îl ai, îl porţi – îl duci...” Asistăm, de fapt, la o altă secvenţă de iniţiere a copilului Goma. Amintindu-i tatălui că atunci când a falsificat actele lor de identitate pentru a scăpa de ruşi ar fi putut să îşi/le schimbe numele, pe motiv că „alţii au făcut-o”, răspunsul este: „Nu cunosc nici un basarabean care să-şi fi schimbat numele, doar şi-au re-românizat numele rusificat pe timpul ţarilor. Poate că dacă aş fi încercat să-l schimb... aş fi reuşit, doar eu mânuiam condeiul... Dar n-am vrut. Când ai să te însori, ai să vezi că numele e ca nevasta: cu timpul, te înveţi cu el, el cu tine, ba chiar fiecare se dă pe celălalt, se modelează unul pe altul...” Tatăl, învăţătorul, îi predă fiului tema *identităţii*. Care, spune el, începe cu asumarea (învăţarea) numelui moştenit (căci, după cum s-a remarcat, e vorba de numele de familie). Apoi, tot la îndemnul fiului, se trece la arheologie lingvistică, la căutarea rădăcinilor (numelui şi-al sângelui). Dar incursiunea pe teritoriul numelui „Goma” nu se opreşte aici: tatăl povesteşte cum acest nume l-a scăpat uneori de probleme, ruşii fiind impresionaţi de sonoritatea lui străină (în speţă, italiană – asta după părerea unui rus din administraţia penitenciară); numele l-a scăpat, se pare, chiar de moarte, prin faptul că, impresionaţi la auzul lui (originea pretins latină contribuia la efect), îl interogau pe cel ce-l purta, aflau că e învăţător şi astfel era pus la servicii mai uşoare, acolo unde nu trebuia să îşi rupă spinarea, ci să scrie... Prin urmare, măcar în parte, credinţa bunicului în predestinarea numelui pare a se confirma.

În genere, în cărţile lui Goma, indiferent de mediu, se dau porecle şi supranume, asistăm la deformarea ludică sau ironică a numelor cu intenţii, de asemenea, „beletriste” ori satirice. De pildă, tot în *Patimile după Piteşti*,

flash-urilor şi exprimării i-logice (întrucât imaginile beneficiază de întreaga libertate de asociere, necontrolată de raţiune) etc.” (Sanda Cordoş, „După treizeci de ani şi o Revoluţie”, în “Echinox”, nr. 7-8-9, 2001, p. 20)

registrul evocării danteşti a traiului din detenţie capătă un subtext religios, dar de sens invers: asistăm la parodia grotescă, scatologică adesea, a unor secvenţe cristice (cum ar fi împărtăşania), iar punctul „de sprijin" al acestui subtext îl găsim, între altele, în onomastică. Tema reeducării prin violenţă capătă accente blasfemiatoare în „Cartea" lui Vasile Pop, personajul-narator, noul şi derizoriul martor care „reasamblează", în delirul său mistic, textul biblic în varianta abjectă din spaţiul celulei avându-l în centru pe tartorul ei, un anume Eugen Ţurcanu, cel supranumit „Atotputernicul Ţurcanu" – dar şi, la un moment dat, „Eugen Satanu" –, şi descrie calvarul deţinuţilor politici ca pe o reiterare a momentelor esenţiale ale Noului Testament, dar întoarse pe dos, aşa cum răsucite ireverenţios sunt şi formulele arhicunoscute: „nebănuite sunt măştile Domnului", „Evanghelia după Ţurcanu" ş.a. În acest scenariu „pe negativ" al Patimilor, Elisav, fratele/dublul lui Vasile (onomastica în oglindă subliniază acest motiv al dublului), devine Mântuitorul mult aşteptat.

În *Ostinato* poreclele deţinuţilor, ale gardienilor sau ale personajelor care le bântuie amintirile şi povestirile, exprimă nu doar mentalitatea „nomotheţilor", ci şi, indirect, efervescenţa existenţei din această sub-lume: Gambetă, Guliman-Politicu' (ţiganul care are rolul unui Hermes între închisoare şi lumea de afară, şi care beneficiază de un şir de porecle: Porumbelul, Pendulul, Navetă, Moş Ajun), Ute-Multe (personaj al amintirilor eroului principal), Goiciu-Petre-dela-Gherla (torţionar de la Gherla), Duduia Viorica (porecla răutăcioasă a „căpitănaşului fraged şi trandafiriu", zis, datorită feminităţii lui, şi „căpităniţa"), Urzeală (una din poreclele lui Ilarie Langa, personajul central şi narator, numit şi *langaila'*, dar şi Le-Tai-Pu', după ce le povesteşte colegilor de celulă cum a murit Li-Tai-Pe). Polonicarul e un anume Turturică „zis şi Cristos, mai zis şi Uitesulamărioarăcelmainoutangodăvară, alias Vedeverde, de cân' luă caft de la necunoscuţi" (dar numele „adevărat" nu i se cunoaşte – lucru obişnuit, de altfel), un torţionar e poreclit Dulăul, un gardian bâlbâit – Băşică, un fost profesor de desen din amintirile lui Langa avea, se pare, parte de porecla Moş Perspectivă; lui nea Bazil, codeţinut, i se spune Moş Ecetera (epigramele lui se încheie inevitabil cu „ecetera"). Aşa cum spune un personaj din *Gherla*, în acest univers „nu te numeşti cum vrei tu, ci cum ţi se spune, cum te numesc ceilalţi"; altfel spus, cvasi-apocalipsa din mediul închisorilor e străbătută de iradierile *aurorale* ale unui al doilea botez, acela dat de semeni după ceea ce te defineşte, nu după bunul plac al părinţilor.

Transformarea numelui propriu individualizator într-un nume comun, generic, ce sugerează tot ceea ce îl *defineşte* pe purtătorul său, intră în clasa procedeelor frecvente prin care limba prozei lui Goma, eminamente orală[155], capătă plasticitate – ca în aceste extrase din *Culoarea curcubeului '77* (1990): „În acea zi (primăvăratică, de april, precum lacrima unui copil etc., etc.), mă ancheta maiorul de securitate Goran Gheorghe, secretar al organizaţiei de partid de la Direcţia Anchetelor Penale, aflătoare pe Calea Rahovei, Bucureşti, România. Eram deja «vechi» de două săptămâni, aşa că ştiam – eu, anchetatul: anchetatorul meu «făcuse» prima lui anchetă la 19 ani. Cam devreme, dar *goraniigheorghi* (s.n., M.I.) sunt precoci.”; „Rezultatul scandalului nu a fost... publicarea, ci «translarea» cazului (cu manuscris cu tot) altor *gafiţi* (s.n., M.I.; termenul e pluralul numelui *Gafiţa*): Corneliu Leu, I. Dodu Bălan, Lucian Cursaru – tot unul şi unul, dar care *mai leu şi mai bălan*. (s.n., M.I.)” Prin urmare, propensiunea către ludicul verbal, admirată de unii[156], respinsă (chiar dacă nu integral) de alţii[157] e detectabilă şi în câmpul numelor proprii.

„Dar această carte ar putea să-i înveţe pe oameni că eliberarea de frică înseamnă înţelepciune. Când râde, când vinul îi gâlgâie în gât, omul de jos se simte stăpân pentru că a răsturnat legăturile senioriale; dar cartea aceasta ar putea să-i înveţe pe învăţaţi mijloace rafinate, şi din acel moment strălucite, cu care să facă legitimă o asemenea răsturnare. (...) Râsul îl îndepărtează pentru câteva clipe pe omul simplu de spaimă. Dar legea se impune prin spaimă, al cărui nume adevărat este frica de Dumnezeu. Şi de la această carte ar putea pleca scânteia luciferică, cea care ar aţâţa în lumea întreagă un nou incendiu: şi

[155] „Paul Goma are un auz neobişnuit, asemănător oamenilor de demult, păstrătorilor Tradiţiei Orale.” (Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timişoara, Ed. Amarcord, 1995, p. 230.)

[156] „Conştiinţa «creaţiilor lexicale» posibile este atât de puternică – dar şi de productivă – încât P. Goma s-a «jucat» cu sunetele limbii în tot felul. (...) Aproape toate aceste «creaţii» nu sunt născociri din nimic, ci variaţii pe teme existente în limba respectivă. Dintr-un anume punct de vedere, P. Goma este cel mai mare copil-creator de limbă română.” (Tatiana Slama-Cazacu, „Un limbaj copleşitor: *Roman intim*, de Paul Goma”, în „Viaţa românească”, nr. 3-4, martie-aprilie 2000, p.44)

[157] „Limba folosită de Goma nu e, întotdeauna, ceea ce Goma crede că este, adică adevărata limbă română («Vin din limba română sovietizată, şedinţizată, tramvaizată, scânteiazată, ţigănizată, sictirizată, ceauşistă...» - v. *Amnezia la români*, Ed. Litera, 1992). Un roman intitulat *Arta refugii* oripilează pe orice cunoscător (mediu) de limbă română.” (Cornel Ungureanu, op. cit., p. 242)

râsul s-ar arăta ca artă nouă, necunoscută chiar şi de Prometeu, pentru a înlătura teama.”[158]

Aceste fraze aparţin lui Jorge, personajul malefic al romanului *Numele trandafirului*, şi se referă la motivele ascunderii părţii a doua a *Poeticii* lui Aristotel, a părţii – pierdute – despre comedie şi satiră, adică despre râs. Ele ne dezvăluie în orbul Jorge un spirit pervertit, o mentalitate inchizitorială, dat fiind că el aşează la baza credinţei în Dumnezeu frica. Lăsând deoparte obiectul acestei frici, şi înlocuindu-l cu omul din fruntea oricărui regim totalitar, întregul discurs ar putea fi atribuit oricărui personaj care reprezintă puterea politică din romanul *Adio, Europa!* (1993).

Operă „de sertar”, cartea lui Ion D. Sârbu, care relatează histrionic, spectaculos şi tragi-comic păţaniile unui locuitor al României aflate sub regim comunist, debutează cu o întâmplare aparent banală: protagonistul, pe numele

[158] Umberto Eco, *Numele trandafirului*, traducere de Florin Chiriţescu, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984, p. 469-470.

său voltairian[159] Candid, licenţiat în filosofie dar ajuns, datorită vitregiilor sistemului şi din cauza trecutului său de puşcăriaş politic, „inspector cu ortografia" pe lângă Combinatul de Panificaţie şi Vinalcool din oraşul Isarlâk, se opreşte în faţa panoului de afişaj al conferinţelor Universităţii Populare şi remarcă o greşeală la rubrica „Despre literatura ştiinţifico-fantastică": între autorii enumeraţi, în locul numelui Karl May se află trecut Karl Marx! Rămas, după toate tribulaţiile penitenţei, un candid, aşa cum îi spune şi numele, protagonistul izbucneşte în râs – iar efectul este unul dezastruos şi răscolitor nu doar pentru erou şi pentru soţia sa, înţeleapta Olimpia (pe care el o numeşte, potrivit, după un arhetip binecunoscut, „isarlâka mea Xantipă"), ci şi pentru întreaga urbe. La temelia acestui „cataclism" de natură politică, se află nu atât evidenta dovadă a inculturii autorităţii unei instituţii aşa-zis culturale, ci tocmai teama de râsul eliberator (întru spirit) despre care perorează Jorge în romanul lui Eco. Cvasi-sacralitatea lui Marx într-un regim comunist[160] nu poate permite nici măcar numelui său să devină obiectul amuzamentului unui „insignifiant" fost profesor şi fost puşcăriaş: „Dumneavoastră – spune un personaj – aţi râs de un nume: pe care, afirmă cei doi martori de serviciu, l-aţi arătat cu degetul, declarând fortissimo: ridicol, absurd, stupid, grotesc. Or, asemenea puternice calificative nu se înghit uşor." De fapt nu atât

[159] Într-unul din incipiturile rezumative, ce preiau modelul formulei romanelor istorice, se explicitează: „Acum ştim că eroul nostru se numeşte Candid – chiar dacă soţia sa nu e deloc Kunegunda, din celebrul roman al lui Voltaire." E vorba, evident, de Candide sau Optimismul. Arhetipul protagonistului – şi „motivarea" numelui, totodată – este confirmat, dacă mai era nevoie, de o imaginară întâlnire a lui Desiderius Candid cu Gottfried Wilhelm Leibniz (cel a cărui teorie cu privire la cea mai bună dintre lumile posibile o satirizează Voltaire în cartea citată): „Ha-ha-ha, continuă să râdă peruca parfumată de lângă mine, nu te numeşti dumneata Desiderius Candid? Ba da. Deci îmi eşti şi un nomen şi un omen predestinat... Ai râs, imediat după ultimul război, împreună cu ştirbul acela de Voltaire, într-o sală arhiplină de studenţi, de un fragment teribil de valoros din opera mea. Atunci am suferit, te-am urât şi detestat, jurasem să mă răzbun. Nu a fost nevoie. Iată că Istoria – o pot considera ca o justiţie imanentă, prestabilită – a venit în ajutorul meu."

[160] De remarcat în acest sens că personajul-narator, nevinovatul, inocentul Candid, îl indică, în paginile relatării incidentului cu pricina, prin pronumele personal scris cu majusculă: „Aş fi vrut ca numele Lui să dispară, să se volatilizeze". Mai mult, ca încă o dovadă a caracterului său „divin" (sau luciferic, mai degrabă), soţia lui Candid precizează undeva că „Numele Lui, mai ales numele Lui, nu trebuie rostit. În nici un caz, sub nici o formă."

calificativele, cât *râsul* lui Candid stârneşte furtuna ideologică[161] şi, odată cu aceasta, coborârea în infern a cuplului format de erou şi de soţia sa: „În ordinea mitică, râsul în piaţa publică înseamnă încălcarea unui tabu, atrăgând după sine căderea din paradis, din timpul asigurat, scurt şi iterativ. Râsul lui Candid instaurează în timpul ciclic al Isarlâkului, oficial, turcit şi neantagonic, un punct de origine al timpului narativ şi un început de exegeză a lumii. Liniştea oraşului este tulburată de momentul de luciditate, ies la iveală rivalităţile, se sparg vechile alianţe şi se formează altele noi, apar şi sunt eliminate personaje episodice. Inspirat malefic, de reziduurile memoriei şi conştiinţei, care iau forma unor demoni multicolori, venind dinspre tinereţea genopolitană cu preocupări de sofistică scolastică, Dezideriu Candid provoacă o breşă în lumea presurizată a Isarlâkului (...). Râsul demascator este proiectat în decor geologic infernal: draci viu coloraţi invadează urbea, universul începe să se învârtească în jurul afişului roz de la primărie, Olimpia coace acasă prescuri şi înalţă vaiete apocaliptice. Isarlâkul îşi dezvăluie tectonica instabilă de compromisuri şi laşităţi pe care se sprijină, în veşnică regrupare a camarilei. Este un detonator care aruncă lumea până atunci liniştită într-o rotativă demonică."[162]

Dincolo de acest aspect – e drept, fundamental – e de consemnat procedeul, altfel comun, conform căruia localizarea şi plasarea în timp a acţiunii romanului se realizează prin numele proprii – toponime şi antroponime. De fapt coordonatele spaţio-temporale ale imaginarului acestui roman sunt duble: pe de o parte româneşti, prin toponime ca Blaj, Simeria, Ţara Haţegului, Retezat, Parâng, Munţii Apuseni ş.a. sau nume de persoane ca Ion, Olimpia (substituit adesea de familiarul „Limpi"), Mărin, Florica, Ilie Brad, Blidariu, Anca, Petrică, Winter, Enoiu ş.a. – pe de altă parte toponime şi antroponime exotice, dintre care unele inventate de Ion D. Sârbu însuşi:

[161] De aceeaşi natură e şi cauza primă a decăderii sociale şi a tribulaţiilor lui Victor Petrini, protagonistul romanului Cel mai iubit dintre pământeni: o glumă trecută într-o scrisoare, aceea cu "Aştept ordonanţele dumneavoastră", prin care se ironiza tot incultura, e percepută ca un semn „serios", al unei activităţi de spionaj împotriva regimului totalitar. Frapant e, în acest context, faptul că romanul lui Marin Preda „copiază" aproape în aceiaşi termeni, probabil în necunoştinţă de cauză, incidentul din Gluma lui Kundera (şi de acest incident se leagă tot Marx, căci eroul parafrazează „uşuratic" formula lui binecunoscută prin „Optimismul e opiumul omenirii") – carte în care autorul chiar tematizează frica autorităţii comuniste de libertatea de manifestare a individualităţii prin râs: „Băşcălia, însă, nu făcea casă bună cu Marketa, şi cu atât mai puţin cu spiritul vremii. Etc." – v. Milan Kundera, *Gluma*, traducere de Jean Grosu, Bucureşti, Ed. Univers, 1992, p. 34-35.

[162] Sorina Sorescu, *Jurnalistul fără jurnal. Jocurile semnăturii*, Craiova, Ed. Aius, 1998, p. 163 – 164.

Isarlâk (corespondentul cel mai probabil fiind Craiova, locul de „exil" al autorului), Genopolis (Cluj), Ulan-Bucur (Bucureşti), respectiv Candid, Carasurduc, Tutilă (Unu şi Doi), Napocos (cel mai probabil, pseudonimul lui Blaga), Caftangiu, Ilderim, Osmanescu etc. Substituirile toponimice ori numele orientale au o evidentă funcţie caracterizatoare şi parabolică: ele vor să „semnalizeze", dacă mai era nevoie – căci discursul naratorului e cât se poate de explicit –, alături de utilizarea termenilor ca „paşalâc", raia ş.a.m.d., turcirea ţării. Nu doar denumirea oraşului, Isarlâk, evocă universul poeziei lui Ion Barbu, ci şi constatarea faptului că „ţara şedea turcită", adică supusă unui regim străin şi corupt. Onomastica şi denumirile otomane ale funcţiilor politice dublează sistemul de semne antroponimice realiste, „obişnuite", ceea ce plasează imaginarul acestei cărţi pe orbita textelor cu dimensiune parabolică; în centru se află nu doar avatarurile tragice ale cuplului Candid – Olimpia, ci şi, simultan, imaginea unei lumi profund dezagregate moral, sărăcite, aproape sclavagiste şi lipsite de speranţă (vezi titlul, care sugerează limpede că, în viziunea lui I. D. Sârbu, „orientalizarea" noastră e ireversibilă). În mod original, sistemul comunist de sorginte rusească (apar nume precum Ilya sau Kaimakov – acesta desemnând un delator) este văzut prin prisma antroponimică şi terminologică a revolutului regim otoman[163]. „Refracţia" pe care o operează orice viziune parabolică îşi găseşte astfel, în spaţiul romanului românesc, o concretizare insolită şi de mare efect estetic. Referindu-se la hibridizarea lumii din *Adio, Europa!* şi la modelul voltairian de existenţă al eroului, Sorina Sorescu defineşte condiţia ingrată, dilematică, a acestuia: „Continuitatea între lumea valorilor şi lumea turcită este imposibilă.

[163] Câteodată, foarte rar, autorul duce până la ostentaţie sugestia privind omologia de fond a lumii ruseşti cu aceea turcească, respectiv cu aceea românească – de pildă atunci când, recurgând tot la un joc onomastic, spune că „nu mai aveam în faţă un oarecare văr al soţiei mele, din Vatra Ponoarelor, pe nume Ilie Tutilă, ci un reprezentant al glorioşilor noştri eliberatori. Poate că îl chema de mult Ilya Tutilov, şi noi nu aflasem încă..." – Sugestia, prin intermediul numelui propriu, a rusificării puterii politice pe care o reprezintă ruda pomenită este evidentă. „Turcirea" autohtonă – în fapt, supunerea politică faţă de Înalta Poartă... rusească – transpare încă o dată printr-un procedeu onomastic atunci când ni se spune că Ion Mămăligă (nume transparent-românesc, popular autohton) „la insistenţele oportuniste şi aristocratice ale soţiei sale (pe care a iubit-o orbeşte) a acceptat să-şi schimbe numele în Leonid Caftangiu." Iar precizarea următoare subliniază din nou funcţia, pentru numele propriu, de păstrătoare a ethosului autohton: „Aceste însemnări (care sunt ale unui ION şi nu ale unui oarecare Leonid) conţin adevăruri cutremurătoare." Aflăm că Osmanescu însuşi, înalt demnitar al regimului, „la origini este de alt neam şi avea în copilărie alt nume." Astfel că putem nota în concluzie că numele turcite nu constituie decât unul dintre fenomenele curente prin care se manifestă distrugerea fiinţei naţionale româneşti, distrugere descrisă livresc-spectaculos şi necruţător de către personajul-narator.

Încercarea lui Candid de a se adapta la cronotopul neproblematic al Isarlâkului este sortită eşecului. Mimetismul său nu este nici sincer şi nici spontan. Dezideriu Candid nu poate deveni decât parţial şi imperfect «om nou». În cazul său, metamorfoza turcirii nu a reuşit decât pe jumătate, tocmai din cauza diferenţei de specie, nordică, genopolitană."[164]

În final trebuie adăugat că protagonistul nu numai că poartă un nume livresc[165] şi, prin naivitatea sa – dar şi prin substratul filosofico-literar al reiterării conflictului dintre Leibniz şi Voltaire –, motivat, dar în acelaşi timp face dovada credinţei în caracterul nearbitrar al numelor. Nu e străin de această credinţă nici „botezul" de tip calambur, în spiritul oriental (mai mult sau mai puţin îndepărtat) deja comentat, al lingvistului Graur ca „Gra-Ur", nici constatarea că e firesc ca un coleg să moară sufocat de „o femeie ventuză pe nume Viola Vâsc", din moment ce vâscul e un fel de plantă parazită pe o alta; de asemenea, eroului i se pare legitim ca unul din puţinii români simpli şi lipsiţi de ipocrizia otoman-comunistă, un şofer pitoresc (şi cam prea cult şi exagerat de fin hermeneut politic pentru meseria şi statutul său social) pe nume Bura ar trebui să îşi scrie numele cu doi „r", dat fiind că „Burra, scris cu doi de «r», înseamnă «ţesătură miţoasă sau cojoc întors pe dos»", iar el, românul dintr-o bucată, are „mereu cojocul întors spre mânie şi dreptate."

Notând despre *Adio, Europa!* că „este un roman cu cheie personală, în felul Istoriei ieroglifice şi această mânie vindicativă îi dă vigoarea. Dincolo de productivitatea autoportretistică, *eul* are ocurenţă personală subită, ca resentiment faţă de patria adoptivă [Craiova, locul de exil al autorului – n.n., M.I.] şi dorinţă de complicitate cu un cititor extern, cu bună instrucţie a valorilor, capabil să-i înţeleagă tragedia exilului"[166], Sorina Sorescu subliniază dimensiunea profund autobiografică a relatării romaneşti, nu neapărat în sensul cel mai strict, cotidian şi circumstanţial, cât în sensul înregistrării reperelor fundamentale ale existenţei personale într-un loc, am zice, *tomitan*; acest substrat autoportretistic îşi găseşte sprijin şi în celălalt nume al eroului,

[164] Sorina Sorescu, op. cit., p.162.
[165] Numele său nu apare în text decât după mai bine de 200 de pagini; până în acest punct e numit fie prin raportare la fosta lui ocupaţie din Genopolis (dle profesor) fie, în mod ironic, prin raportare la soţia lui, Olimpia; un personaj chiar îl numeşte la un moment dat „dle Olimpia" – dar „scăparea" e mai puţin arbitrară decât pare, căci pe întreg parcursul romanului protagonistul se dovedeşte un mare naiv, în comparaţie cu Olimpia, şi un biet „om sub vremi" şi sub fusta nevestei celei înţelepte, informate şi iscusite.
[166] Sorina Sorescu, op. cit., p. 189 – 190.

Dezideriu, care nu este altul decât numele ascuns, „rezumat” de iniţiala D. a numelui autorului. Iată încă o dată, relativ la subtextul memorialistic al romanului – şi, în genere, al mai tuturor prozelor –, părerea autoarei uneia din puţinele monografii dedicate lui Ion D. Sârbu: „Identitatea auctorială şi personajul se constituie, se manifestă şi se percep simultan. Autoportretul este în egală măsură o ficţiune, o plăsmuire cu mijloacele literaturii, dar şi modul scriitorului de a-şi asuma «rostul» tragic. Opera târzie a lui Sârbu unifică astfel două poetici pe care modernitatea le consideră a fi fundamental diferite, a epopeicului şi a introspecţiei, a recitativului şi a autenticităţii.”[167]

În centrul romanului lui Alexandru Vona, *Ferestrele zidite* (1993), stă metafora vidului existenţial, şi caracterizează personajul central, care are funcţia de narator. „Singurătate sau altceva, vagul trebuia epuizat, golul înfruntat într-un fel şi alesei calea ce-mi e cea mai familiară.”, declară la începutul celui de-al doilea capitol personajul cu pricina, iar în capitolele următoare imaginea vidului revine constant, funcţionând ca laitmotiv: „Astfel vidul întâlnirilor cu Kati se anunţă cu câteva ore înainte, răvăşindu-mi toată ziua. În vidul acesta se naşte uneori dureroasă nostalgia unei adevărate aşteptări. De data asta însă nu simţeam absolut nimic decât inevitabilul gol al celor ce trebuiau să urmeze.” În acest context, faptul că respectivului personaj nu i se declină numele nu poate fi întâmplător sau, măcar, nu poate fi considerat întâmplător. De altfel, întreg romanul e „vidat” onomastic, căci, exceptând personajul feminin Kati, cea care pare a fi iubita eroului, nici un nume nu apare în text, începând cu antroponimele şi terminând cu posibilele toponime sau nume de instituţii (autorul recurge la formule de genul „colegul de liceu ce purta un nume istoric”). Omisiunea onomastică e aproape desăvârşită, astfel că impresia de experienţă generică, categorială – degajată, cum am văzut, şi de *Întâmplări în irealitatea imediată* şi de alte romane, în special postbelice – devine covârşitoare. Angoasa vidării protagonistului se manifestă şi ca uitare, ca lipsă a trecutului: „N-aş putea niciodată să-mi scriu autobiografia. Nu port cu mine decât ultimii cinci ani, din rest nu mi-au rămas decât nişte ziduri răzleţe cu care nu pot reconstitui imaginea oraşelor cutreierate cândva.” Mai mult decât atât, „vidarea” devine de la un punct încolo o metodă de împotrivire la presiunea psihologică: „Descoperisem întâmplător

[167] Ibidem, p. 138.

o metodă simplă de a goni anumite gânduri prea obsedante. Mă opream în piaţă, în afara vâltorii pentru a nu fi bruscat de sutele de trecători. Încetul cu încetul, valurile umane reuşeau să extragă din mine, printr-un mecanism pe care nu mi-l pot explica, toate preocupările prezente în aşa fel încât, după un timp, mă simţeam absolut gol, ca un raft din care s-au scos toate cărţile. Absenţa lor avea acelaşi efect asupra mea, reuşisem să mă pierd printre crengile desfrunzite şi umblam ca un robot între ei. Dacă n-aş fi fost sigur că nu erau înţeleşi, mi-ar fi fost teamă; simţeam c-ar fi putut să mă ducă oriunde." După cum se vede, personajul principal ne descrie de fapt o tehnică a accesului la depersonalizare, în contextul unui soi de fenomenologie a golului: „Vidul cere anumite compensaţii, cheamă nălucirile, ca un punct de joasă presiune, norii." Obsesia aceasta e, în fond, similară aceleia din amintitul roman al lui Blecher, în care, de pildă, protagonistul recurge, mental, la jocul inversării plinurilor cu golurile, astfel încât imaginea rezultată e aceea a unui suprarealist univers „pe dos". Tot blecherian sună şi pasajul în care personajul-narator îşi descrie *angoasa* provocată de întuneric, element consonant ca sugestie şi ca efect cu golul: „Întunericul îmi produce o stare de panică. Nu din cauza unor primejdii posibile. Asupra mea întunericul, bineînţeles nu întunericul pasager din odăile înnoptate, ci întunericul adevărat, cel substanţial, inconturnabil al peşterilor, al tunelurilor, operează direct, fără intermediul ideilor. Dintr-o dată nu mă mai simt ocrotit de zaua subţire a epidermei, mă pierd într-un continuu, inima descătuşată zvâcneşte ca un guşter în toate direcţiile, îmi simt coastele prinse într-o teacă de gheaţă, rocile nevăzute au o viaţă de care nu mă mai îndoiesc, respiraţia lor trece prin mine nestânjenită. (...) Frica asta, care poate părea absurdă, dizolva instantaneu toate nălucile, pe care nu ştiu ce instinct de apărare mi le aducea mereu în conştiinţă."

Reiterata relaţie blecheriană dintre gol şi plin este, de altfel, sesizată şi de Ruxandra Ivăncescu, confirmând totodată valoarea existenţială, deci mai mult decât psihologică, a respectivului raport: „Şi există o dialectică a «vidului» şi «plinului» în această permanentă mişcare a apelor, a fluxului existenţial (nu numai al «conştiinţei», ci al ontologicului) între cele două planuri ce alcătuiesc faţete ale aceleiaşi realităţi, vase comunicante aflate într-o relaţie de strictă

interdependenţă."[168] Această relaţie dintre vid şi consistent este echivalentă, susţine acelaşi critic, relaţiei dintre regimul nocturn şi acela diurn, dintre oniric şi real, fapt confirmat de omologia întunericului cu vidul din pasajul romanesc mai sus citat. Mai mult decât atât, raporturile acestea se reflectă şi la nivelul absenţei/prezenţei onomasticii: „Împlinirea pe unul dintre aceste planuri este posibilă doar prin golirea celuilalt plan. Comunicarea între oameni şi lucruri la nivel oniric este marcată prin «tăcere», «absenţă», «înstrăinare» la nivel diurn. Astfel, relaţiile cu Kati, singurul personaj ce aparţine exclusvi realităţii diurne şi, prin urmare, singurul personaj al cărţii ce poartă un nume, se realizează în «tăcere», unica modalitate existenţială de la acest nivel ce permite realizarea comunicării secrete, în lumea onirică."[169] Prin urmare depistăm aici şi explicaţia prezenţei unicului nume, explicaţie care confirmă premisa noastră cu privire la caracterul deloc întâmplător al prezenţei, respectiv absenţei antroponomastice din acest roman.

În jurul faptului că un singur personaj, Kati, poartă nume, glosează Cornel Moraru şi Alain Paruit (traducătorul în franceză al romanului). Cel dintâi vede în această excepţie de la anonimizarea personajelor, respectiv în Kati, „un fel de instanţă referenţială a raportării ficţiunii la real"[170]; cel de-al doilea, aducând ca dovadă o frază din text („Cu Kati nu poţi vorbi decât lucruri precise şi utile"), vede pe de o parte în Kati „un simbol al realismului banal, prezent în spiritul naratorului", dar pe de altă parte, dat fiind că personajul respectiv e la fel de viu ca toate celelalte, precizează că diferenţa specifică în raport cu acestea e faptul „că ea singură nu are nimic neliniştitor, numai de ea nu ne întrebăm dacă aparţine «neamului nevăzut al fiinţelor supuse unei alte ordini»"[171]. Această „altă ordine" ar fi, aşa cum sesizează mai toţi comentatorii, aceea a misterului, a ambiguităţii, pe care Kati, după cum se vede, nu o poate reprezenta, însă anonimitatea celorlalte personaje pare a o confirma şi susţine. În acelaşi timp, această anonimizare relativizează complet locul şi timpul acţiunii, eliminând referinţele la vreo realitate oarecare; în acest sens, acelaşi Cornel Moraru notează: „Nu întâmplător, nimic nu trădează o localizare cât de vagă a ficţiunii în timp şi spaţiu. Nici personajele nu sunt măcar numite. În

[168] Ruxandra Ivăncescu, *O nouă viziune asupra prozei contemporane*, Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 19 – 20.
[169] Ibidem, p. 20.
[170] Cornel Moraru, "Destinul unei cărţi", în "Vatra" nr. 10/1996, p. 39.
[171] Alain Paruit, "Ferestrele zidite", în "Vatra" nr. 10/1996, p. 41.

afară de Kati, toate celelalte au nume generice: «străinul», «străina», «bătrâna», «croitorul», «fata croitorului» etc. Chiar dacă partea ultimă a romanuluim mai consistentă epic, încearcă să contureze mai apăsat psihologia şi drama eroilor, antrenaţi inevitabil într-o aventură, ţinută – e drept – mai tot timpul pe muchie, la limita fantasticului morbid, cu elemente şi sugestii care accentuează misterul oamenilor şi al locurilor (casa de pe deal, ruinele castelului), totul pluteşte în vag şi indeterminare. Ne aflăm într-un spaţiu pur al ficţiunii, perfect izolat de exterior, un spaţiu al «ferestrelor zidite», ca să împrumutăm câte ceva din simbolistica misterioasă a cărţii."[172] Totodată, schimbînd perspectiva, Cornel Moraru vede în această absenţă aproape desăvârşită a oricărui element care să contextualizeze ficţiunea lui Alexandru Vona un mod de a o menţine în afara intemperiilor receptării, date fiind circumstanţele apariţiei întârziate, deci vede un mod de atemporalizare.

În concluzie, absenţa oricărei onomastici din *Ferestrele zidite* – roman lent-descriptiv, construit printr-un cumul de notaţii infinitezimale, apropiată, rând pe rând, de proza lui Proust (datorită similitudinii cu principiul evocativ al francezului), Poe (prin obsesia misterului şi a relaţiei dintre soră şi frate, care aminteşte, după părerea Ruxandrei Ivăncescu, de *Prăbuşirea Casei Usher*[173]), Mateiu I. Caragiale (prin aceeaşi obsesie a misterului şi prin anonimizarea eroului-narator) – e consonantă temei cărţii „ce are ca motiv structurant tocmai drama limitării şi a impenetrabilităţii fiinţelor" şi pentru care imaginea centrală a ferestrelor zidite reprezintă metafora „expluzării, a interdicţiei, dar după ce misterul a trecut printr-o fază de comunicabilitate, de intimitate, de împărtăşire. E un mister invelat, după ce a fost manifestat. Iar «ferestrele zidite» sunt ultimul semn al epifaniei lui, căci altminteri, aşa cum sugerează filigranat Alexandru Vona, decorul altădată plin de autenticitatea tainei a devenit acum o recuzită inautentică."[174]

---

[172] Cornel Moraru, ibidem.

[1173] Ruxandra Ivăncescu, op. cit., p. 23.

[174] Al. Cistelecan, "Marginalii la un misteriu", în "Vatra" nr. 10/1996, p. 54.

Partea a doua

Onomastica persoanjelor în romanul românesc: repere tipologice

I Limite şi delimitări

I.1. Nume şi context narativ

Dispunerea analizelor din partea întâi a acestei teze are avantajul unui criteriu obiectiv (momentul publicării romanelor), şi, implicit, pe acela al oferirii unei perspective diacronice asupra onomasticii din respectivele opere; rezultatul unei astfel de incursiuni are spectaculozitatea lui şi ne dă imaginea aproximativă a unei *istorii* a numelor proprii de personaje din proza noastră romanescă. Totuşi, alegerea unghiului temporalităţii nu a avut drept scop un astfel de rezultat, ci doar a suplinit absenţa unui criteriu mai riguros pentru *clasificarea generală* a acestor nume. Căci, aşa cum vom demonstra şi cum deja probabil s-a dedus din tabloul diacronic, o tipologie onomastică în stare să cuprindă *exhaustiv* materialul identificat la acest nivel şi care să ţină cont de numeroasele lui aspecte este dificil, dacă nu imposibil de realizat.

Exista, bineînţeles, posibilitatea de a urma una dintre clasificările omologate, de tipul romane premoderniste, moderniste, postmoderniste sau dorice, ionice, corintice ş.a.m.d.; de asemenea, puteam apela la împărţirea pe specii ori la categorisirea tematică; şi evident, variantele ar putea fi înmulţite. Am renunţat la toate aceste moduri de dispunere a materialului romanesc întrucât ele prezentau un triplu dezavantaj:

În primul rând, faptul că ele însele, aceste categorii, tipuri, concepte etc. au, de regulă, un regim de existenţă supus, inevitabil, reevaluărilor, contestaţiilor şi presiunii excepţiilor, astfel încât aş fi fost nevoit să încep prin a-mi preciza poziţia în raport cu definiţiile în uz, iar apoi prin a-mi defini

motivele pentru care anumite opere le-am plasat într-o categorie sau alta ş.a.m.d..

În al doilea rând, interpretarea textelor ca atare rămâne frecvent sub imperiul controverselor, adesea nu din alt motiv decât „impuritatea” sau complexitatea de fond a respectivelor opere. Când Vianu nota că „Adevărul este pentru Sadoveanu «viziune». Arta lui este vizionară. (...) Prin caracterul vizionar al artei sale, Sadoveanu se înrudeşte mai degrabă cu Eminescu, la care întâlnim note peisagiste pe care le vom afla şi în descripţia sadovenistă. (...) Pentru această parte a operei lui Sadoveanu s-a întrebuinţat epitetul eroico-romantic. Încadrarea scriitorului în curentul realismului artistic şi liric se cuvine a se face, aşadar, cu unele rezerve.”[1], nu făcea decât să exprime rezerve cu privire la o anumită tendinţă interpretativă şi să o amendeze cu argumente care transformau proza lui Sadoveanu într-un câmp mai larg de explorări. Prin urmare, alegerea unei variante de lectură în defavoarea alteia nu ar falsifica privirea noastră asupra onomasticii sadoveniene?

În al treilea rând, imaginea *globală* a onomasticii din fiecare dintre „secţiunile” romaneşti ar fi rămas la fel de imprecisă şi de eterogenă (aproape) pe cât a rezultat din ordonarea pe axa temporală a textelor respective. Deci, am considerat inutilă dispunerea romanelor după oricare dintre criteriile *exterioare* onomasticii, cu excepţia aceluia care, cel puţin, are meritul obiectivităţii: cronologia.

Totuşi, definirea condiţiei de existenţă *artistică* a numelui propriu (şi, implicit, alcătuirea unei tipologii onomastice din această perspectivă) rămâne legată de situaţia sa specială de component al textului narativ. Diferenţa fundamentală dintre onomastica propriu-zisă, adică *realonime*[2], respectiv *mitonime*[3], adică nume proprii ce desemnează obiecte imaginare, adică onomastica discursului *artistic*, constă în faptul că aceasta din urmă este dependentă de un text căruia îi aparţine. Indiferent de factura antroponimelor din opera narativă (reale, inventate, deformate etc.), ele au statutul particular al coexistenţei cu un text în interiorul căruia, de regulă, îndeplinesc funcţia de indicare a unui actant (dependenţa e valabilă şi în cazul mai special al numelor

---

[1] Tudor Vianu, „Realismul artistic şi liric”, în *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981, p. 195.

[2] Cf. N. V. Podol’skaja, apud Vasile C. Ioniţă, „ Cu privire la unele categorii onomastice”, în *Studii de onomastică*, IV, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai”, 1987, p. 39.

[3] Ibidem.

livreşti lipsite de această funcţie). Majoritatea intervenţiilor teoretice configurează ca dominantă ideea dimensiunii şi condiţionării co-textuale a numelui propriu dintr-un discurs narativ – ceea ce, de fapt, ţine de domeniul evidenţei. Mariana Istrate, unul dintre puţinii autori care s-a ocupat la modul sistematic de antroponimele din textele epice, trecând în revistă părerile referitoare la acest raport[4], trage concluzia că trăsăturile specifice „numelui propriu din opera literară vor fi determinate de apariţia acestuia în textul literar, de organizarea textului în limitele unor rigori ce ţin de condiţia de *mimesis* a literaturii şi de faptul că aceasta reprezintă un act de comunicare aparte."[5] Specificitatea acestui act de de limbaj care e textul literar ar fi aceea, deja demonstrată (v. supra) că „funcţia de comunicare joacă un rol secund, iar structurile verbale dobândesc valoare autonomă."[6] Carmen Vlad şi Emma Tămâian, constatând că „instituirea unui referent al numelor proprii în spaţiul textului, prin noi convenţii referenţiale impuse intradiscursiv, are ca efect resemiotizarea poetică a acestuia"[7], nu fac decât să sublinieze rolul raportului dintre (con)text şi nume. „Sensul literar al numelui se dezvăluie prin text, iar semantica textului se întregeşte prin nume."[8]

Nu alta este părerea lui Onufrie Vinţeler: „Semnificaţia numelor proprii este foarte variată şi condiţionată în cea mai mare parte de context. Avem în vedere contextul în cel mai larg sens şi ne gândim la utilizarea numelor la nivelul unor foarte numeroase şi diversificate limbaje, ca şi în contextul literar, unde se pot realiza, în raport cu opera, un număr considerabil de forme. Este îndeobşte cunoscut că contextul beletristic (textul operei literare) oferă un material de limbă atât de bogat, încât pe baza lui se poate studia atât sistemul limbii în care este scrisă opera, cât şi limbajul scriitorului şi, implicit, al personajelor. Numele proprii primesc adesea, în opera literară, noi valenţe stilistice, au loc anumite concretizări sau uneori chiar unele generalizări."[9]

Preluând observaţiile Ecaterinei Mihăilă[10], Ştefan Badea, adoptând perspectiva stilistică, precizează: „Contextul poate conferi numelui propriu

[4] Cf. M. Istrate, *Numele propriu în textul narativ*, Cluj, Ed. Napoca Star, 2000, p. 9 – 11.
[5] Ibidem, p. 11.
[6] B. Tomaşevski, apud Cesare Brandi, *Teoria generală a criticii*, traducere de Mihail B. Constantin, Bucureşti, Ed. Univers, 1985, p. 162.
[7] Carmen Vlad, Emma Tămâian, „Numele proprii în dimensiunea sintactică a textului poetic", în „Cercetări de lingvistică", XXXV, 1990, nr. 2, p. 153.
[8] Ibidem, p. 19.
[9] Onufrie Vinţeler, „Cu privire la studiul onomasticii operelor literare", în *Studii de onomastică*, II, 1981, Cluj-Napoca, Univ. „Babeş-Bolyai", p. 225 – 226.

valori pe care acesta nu le are în uzul comun al limbii."[11] La baza tuturor acestor consideraţii venind de la cercetători diferiţi stă concluzia unei întregi tradiţii teoretice care spune că „specificul funcţiei estetice a limbii artistice este un atribut al contextului, şi nu al fiecărui element lexical sau gramatical luat în parte."[12]

Atunci când, adoptând termenul *simbonim* pentru a desemna numele propriu din opera literară, sesizează că obiectivul studierii onomasticii literare este părăsit în favoarea unor suite de analize a numelor *în sine*[13], Augustin Pop subliniază tocmai faptul că falsitatea acestor demersuri aşa-zis ştiinţifice vine din ignorarea rolului fundamental al contextului: „De aceea, onomastica literară nu îşi poate realiza obiectivul ei primordial dacă nu relevă tocmai această re-simbolizare a numelui propriu. Însă, acest lucru nu este posibil fără o raportare permanentă *la structura şi la semantica generală a textului*. Ele sunt, în fond, cele care dau simbonimelor întreaga lor semnificaţie. Încărcătura semantică anterioară a numelui propriu, determinată de etimologia lui, mai mult sau mai puţin transparentă, de conotaţiile dobândite printr-un anumit uz, de valorile lui fonice, în măsura în care sunt sesizabile, rămâne oricum un element periferic al noii semnificaţii."[14] După cum se vede, ceea ce „aduce" contextul devine, din punctul de vedere al lui Augustin Pop, mult mai important decât partea de „contribuţie" a numelui însuşi (etimologie, acustică etc.). Dincolo de acest reducţionism al rolului onomasticii, care, din punctul meu de vedere, păcătuieşte prin radicalitate, prin faptul că vede în numele ca atare mult mai puţin decât este de fapt, ideea că ansamblul operei are un rol decisiv în definirea valorii şi expresivităţii acestor nume poate fi acceptată ca deplin valabilă.

---

[10] Cf. Ecaterina Mihăilă, „Despre geneza şi funcţia numelor proprii", în „Limba română", XXVII, 1978, nr. 3.

[11] Ştefan Badea, *Semnificaţia numelor proprii eminesciene*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1990, p.11.

[12] Ştefan Muneanu, *Stil şi expesivitate poetică*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972, p. 136.

[13] „Principalul obiectiv al onomasticii literare este acela de a contribui, cu mijloacele ei specifice, la studiul literaturii. Afirmaţia este banală, însă ea trebuie făcută deoarece, în practică, această idee este, de obicei, neglijată. Textul literar devine o simplă sursă din care se extrag nume proprii care sunt apoi analizate în sine, fără să li se releve semnificaţia în contextul în şi pentru care ele există, subliniinduse, eventual, măiestria artistică şi vastitatea culturii scriitorului respectiv. Toate consideraţiile statistice, etimologice, fonologice, gramaticale sau stilistice sunt foarte puţin relevante, în absenţa unei perspective integratoare: aceea pe care textul însuşi o impune." (Augustin Pop, „Obiectivele onomasticii literare", în *Studii de onomastică*, V, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai", 1990, p. 402)

[14] Ibidem, p. 407.

Referindu-se la o chestiune particulară (*Dicţionarul personajelor lui Dostoievski*, de Valeriu Cristea), Crohmălniceanu subliniază aceeaşi idee: „Personajele de roman sunt, totuşi, până la urmă, nişte semne. Existenţa lor nu are autonomie, face parte dintr-un limbaj prin care capătă fiinţă o operă literară, cu o structură bine definită. Valeriu Cristea, critic experimentat, e prea conştient de aceasta, ca să ia eroii dostoievskieni drept făpturi în carne şi oase şi să le trateze astfel. Nu uită deci, ori de câte ori se iveşte prilejul, să indice funcţia literară a personajului şi să facă a gravita toate observaţiile în jurul ei."[15]

În fond, cum am mai precizat (v. supra, *Introducere*) dependenţa numelui propriu de context nu este decât un caz particular al acelei legi a operei literare potrivit căreia *oricare* cuvânt al respectivului text întreţine cu toate celelalte cuvinte ale acestuia un raport complex de reciprocă determinare. Aceasta nu înseamnă că anumiţi termeni, proprii sau comuni, nu pot avea o importanţă mai mare decât alţii, ci doar că până la un punct toate elementele textului sunt co-dependente şi contribuie la configurarea receptării. Numele propriu este, de fapt, un semn ca toate celelalte semne ale cărţii.

Contextul devine fundamental în cazul particular al eludării nominale. Fără a se referi strict la hiatul antroponimic, Vera Călin demonstrează cu bun simţ rolul contextului în sublinirea *absenţei*: „(...) «inocentă» sau nu, tăcerea ca punct terminal al unei întregi scări şi, asemenea ei, toate figurile absenţei, toate tipurile de expresie eliptică (naivă sau construită) se valorifică numai prin plasarea într-un context. Contextul nu înlesneşte numai completarea omisiunii, completare pe care o pretinde, în cazul entimemului, raţionamentul absent. În sens larg, contextul favorizează receptarea acelui mesaj inefabil pe care l-am atribuit unora dintre expresiile eliptice. Tropul poetic fiind socotit o îndepărtare («écart») de la un ipotetic şi convenţional «grad zero», perceperea distanţei, a tensiunii stilistice îl obligă pe receptor să se situeze într-un plan sintagmatic care poate depăşi zonele lingvistice. Ca să decidem dacă expresia eliptică este element de subminare a unui cod retoric sau aparţine unei retorici pe cale de constituire, ca să înţelegem conţinutul unei tăceri (care poate fi reticentă sau ostentativă, deci hiperbolică), ca să apreciem dacă stilul nonemoţional este o emblemă a atitudinii de neparticipaţie, o precauţie a

[15] Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 229.

pudorii, indiciul unei lacune afective sau exteriorizarea unei experienţe ontologice care insuflă umilinţă, citirea în context (context ce se poate lărgi într-o mişcare vibratorie asemănătoare mişcării concentrice stârnite de căderea unui corp solid pe luciul unei ape) devine obligatorie."[16]

Un caz interesant de raport al sistemului onomastic cu textul operei şi de raportare a criticii la această relaţie, prezentând o anumită complexitate, îl constituie romanul *Vânătoarea regală* (1973). După cum s-a remarcat de la început, această carte, ca de altfel şi restul ciclului *F*, nu poate fi pe de-a-ntregul înscrisă într-o specie sau alta, de tipul „realism", „fantastic" ş.a., întrucât are câte ceva din fiecare iar rezultanta e o proză bizară – dar în alt mod decât la Urmuz –, în care spaţiul imaginar e contaminat de „radiaţiile" fantasticului, în care investigaţia de tip poliţist transcende modelul „senzaţionalist" practicat în mod obişnuit, transformându-se dintr-un *scop* într-un *mijloc* de a vehicula teme majore, precum moartea, vinovăţia, adevărul ş.a.m.d. şi chiar trimiţând subtextual la o infra- sau supra-dimensiune mitică – vezi de exemplu posibila lectură în cheie mitică a relaţiei dintre doctorul Dănilă şi Florentina Firulescu şi a morţii celui dintâi, ca variantă contemporană a mitului Dianei şi al lui Acteon.[17]

Procurorul Tică Dunărinţu, aflat pe urmele morţii tatălui său, dar şi ale altora, adună mărturii care, departe de-a elucida crimele, metamorfozează lumea, o ascund din ce în ce mai adânc sub vălul povestirilor. Labirintul pare să fie emblema acestei proze. Ca şi în *Cartea Milionarului*, dar cu alte mijloace, povestitorii-martori acoperă în loc să descopere, adăugând labirintului noi culoare, fără indicii clare de veridicitate ori falsitate, datorită subiectivităţii implicate de fiecare perspectivă individuală. Câmpul onomasticii împrumută şi el caracteristicile textului: fundalul e dominat de nume autohtone, obişnuite, de ţărani sau de orăşeni: Vasile Cristoloveanu, Petru Gheorghe Ionescu, Ilie Manu, Ioachim Stoian, Dumitru Pop, Iordăchescu Paula, Cucereanu Daniel, Dănilă ş.a. – corespunzând stratului realist al cărţii, strat dominant. Există nume care indică limpede originea lor populară, pentru că sunt de fapt porecle devenite nume de familie: Ostrogotu, Apăchioară, Ţarălungă (asupra căruia Nicanor reflectează: „Nu înţelegeam de ce-i ziceau

[16] Vera Călin, *Omisiunea elocventă*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1973, p. 18 – 19.
[17] Cf. Petru Mihai Gorcea, *Structură şi mit în proza contemporană*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 40 – 41.

Ţeavălungă, când pe el îl chema Ţarălungă”), Guguştiuc, Capdeerete, Cuidepăruscat, Bondoc, Fără, Dealatul; acestea intră tot în secţiunea realistă, având însă în plus o notă de plasticitate, de regăsit şi aiurea, notă dată de probabila/presupusa lor provenienţă (dacă nu vor fi fiind inventate de autorul însuşi) populară (adică foste porecle devenite nume proprii). O situaţie singulară, întrucâtva diferită, e aceea a unei porecle pure, care nu a ajuns încă la stadiul de nume propriu (adică de nume al cărui sens nu mai este legat de calităţile sau defectele celui numit iniţial aşa): „...Margareta, poreclită Cur de fier sau Barza, fiindcă în fiecare an trecea barza pe la ea şi-i aducea un copil...”

Dar, aidoma interstiţiilor fantastice sau comportamentelor aberante ale unor personaje (umblatul pe catalige al lui Nicanor, divagaţiile speculative ale unora dintre săteni), acest fond onomastic relativ normal (pentru un mediu rural) este „colorat” de sunete ciudate, fără o conotaţie anumită, totuşi, care rareori sunt „sigle” ale profunzimii personajelor, căci nu le „exprimă”, ci doar contribuie, prin aglomerare, la subminarea perspectivei realiste: Dunărinţu, Nicanor, Calagherovici, Gălătioan, Celce, Belivacă, Peralta. Inventate sau nu de autor, asemenea nume au rezonanţe neobişnuite (Nicanor şi Peralta, de pildă, au sonorităţi ne-autohtone) atât datorită frecvenţei în text cât şi datorită contrastului cu „fundalul” onomastic. Plastice sunt şi alte antroponime, chiar dacă recognoscibile într-un mediu rural: Zăpârţan, Găozaru, Ciocănelea, Geacără, Zgarbură – care amintesc de numele din proza lui Preda.

Onomastica devine la un moment dat temă de reflecţie o dată cu secvenţa-cheie a re-botezării sătenilor: „N-am ştiut niciodată precis de-a fost sau nu omul acela Calagherovici, deoarece, am uitat să-ţi spun, Sevastiţa schimbase numele tuturor oamenilor ca să-i ferească de demonul turbării cum îi zicea ea şi ca astfel piaza-rea să nu-i mai afle şi să se pipească de ei. Ştiu că pe mine mă botezase Baltă şi numele meu nou îl ştiuse lumea înaintea mea şi pe urmă îl aflasem şi eu, pe Ţeavălungă îl chema Chilipir, pe Lereu – Gheorghe, pe Margareta – Bombonica, pe Ostrogotu – Sofronie, pe Apăchioară – Zăbic, pe Crăişoru cel mic – Hitler, pe Biţa – Evanghelina, pe Dănilă – Acatrinei, pe Florentina – Mia, pe Moise – Cazan şi aşa mai departe: fiecare cu alt nume ca să nu-i recunoască câinii şi boala. Când a venit insul cu bicicleta toţi aveau numele schimbate şi nu-şi mai spuneau oamenii pe nume, iar cei ce nu credeau în poreclele date tot nu-i strigau pe cei întâlniţi pe numele lor adevărat, să nu-i supere: poate aceştia credeau şi numele lor zis însemna să-i dezvălui

misterioasei şi înspăimântătoarei boli. Nici în glumă nu-şi mai ziceau pe vechile nume, chiar dacă unii în glumă se chemau cu numele cele noi. Turbarea nu avea nici început şi nici sfârşit şi ea putea fi şi cu urechea ei oriunde zicea Sevastiţa şi odată intrată în om se învârtea în el neîntreruptă de nici o doctorie doctoricească şi domnea peste sângele şi suflarea omului până le stingea şi trecea în altul să domnească. Şi de auzea ea numele cel nou al lui Ţeavălungă, să zicem – Chilipir, se lega nu de Ţeavălungă ci de cine avea pe undeva numele de Chilipir. Aşa că dacă i-a zis cineva, nu ştiu cine, omului cu bicicleta Calagherovici, nu e sigur că era Calagherovici: avea poate numele schimbat şi-l botezaseră aşa să îndepărteze boala de el şi s-o mâne spre cel chemat aşa."

Pasajul este edificator în mai multe sensuri: pe de o parte el consemnează un obicei care are la bază credinţa că numele poate servi ca mască apotropaică; obiceiul înlocuirii numelor oferă indicii asupra mentalităţii de tip arhaic în mediul rural din România mijlocului secolului XX, asupra persistenţei structurilor imemoriale într-o lume în plină schimbare. Pe de altă parte, în mod indirect, chiar simbolic, am zice, acesta surprinde – prin anvergura fenomenului, care, iată, a cuprins o întreagă comunitate – procesul de răsturnare a vechii ordini a lumii şi de intrare într-o ordine diferită, unde moartea poate fi evitată, geniul malefic local se numeşte, culmea ironiei, Moise, morţii revin, fie şi în trecere, printre cei vii, copiii umblă pe catalige ca să vadă lumea de sus, până în depărtări, spre a încerca să pătrundă ceea ce adulţii de pe pământ nu pot, în burţile cailor morţi sunt găsite cranii de om ş.a.m.d.. Tema morţii fiind obsesia centrală a *Vânătorii regale*, iar simbolistica thanatică şi reflecţiile asupra ei revenind cu frecvenţă deosebită, faptul că numele proprii sunt puse „la lucru" pentru a opera o schimbare de destin (prin evitarea morţii) conferă sistemului onomastic al romanului o semnificaţie superioară. Chiar dacă moartea lui Dănilă dovedeşte că schimbarea de destin (adică de nume) rămâne o victorie provizorie, o bătălie câştigată care nu poate, în cele din urmă, modifica soarta războiului, totuşi „tranzienţa" nominală nu rămâne mai puţin importantă, ea dând universului cărţii o profunzime de natură mitică. Schimbarea numelor are caracter simbolic şi prin efectul său colateral, dar deloc neglijabil: lumea relativ coerentă a comunităţii se „destramă", se „pierde", întrucât ea a devenit labirintică: personajele nu mai ştiu cum să se adreseze unele altora, se îndoiesc, sunt derutate, nu mai au siguranţa identităţii celor cu care intră în contact; se nasc confuzii şi totul

devine ceţos, ambiguu. Iată şi câteva reacţii critice de autoritate care confirmă conotaţiile de până acum: „Proza lui D. R. Popescu semnifică, epic, efortul suprem de a reconstitui o unitate pulverizată, încercarea de a pune în acord ipostazele atât de discordante ale unei imagini originare. Chipul final nu restituie însă armonia, ci dezordinea care e adevărata fizionomie a lumii... (...) Totul e bulversat, *pe dos*, proza lui D. R. Popescu fiind tocmai o ironie la adresa iluziei; iar fragmentarismul ei ostentativ poate avea şi înţelesul de parodie a totalităţii. Sugestia e a unei incredibile farse groteşti care e adevăratul chip al transcendenţei goale. (...) Fragmentarea coerenţei, sugerată prin absenţa creditabilităţii, dă o imagine mai exactă despre mascarada lumii: decăderea totalităţii în dezordine, al cărei reflex e degradarea tragicului în grotesc. Abundă în proza lui D. R. Popescu astfel de imagini dizarmonice ale lumii (grotescul fiind, se pare, o consecinţă a ruperii echilibrului transcendental), aparent neverosimile dar semnificative pentru dezordinea existenţială.”[18] Eugen Simion se raliază aceleiaşi idei a sugestiei haosului prin mijloace narative: „Alte istorii (...) îndepărtează naraţiunea de la linia principală. Este, cum am semnalat deja, un procedeu la mijloc şi el constă în a sugera haosul, incoerenţa, labirintul din mintea indivizilor, care nu-i decât un reflex al labirintului istoriei.”[19]; adaugă totodată precizarea caracterului simbolic al anumitor evenimente: „E vorba de una din acele molime simbolice (ciuma, holera), descrise deseori de literatură, şi care sugerează un fenomen social grav, ca şi comportamentul indivizilor în astfel de circumstanţe. D. R. Popescu se referă la evenimentele şi mentalităţile socio-politice din anii ’50, transpunându-le într-o parabolă în stilul prozei sud-americane şi, într-o mai mică măsură, în maniera Jünger din *Pe falezele de marmură*. Este vorba de turbarea (reală sau închipuită) a câinilor din Pătârlagele şi de o boală mai fioroasă decât aceasta, *turbarea fricii* care se instalează în oameni.”[20] Nicolae Manolescu vede din perspectivă simbolică episodul schimbării numelor, semnificaţia constând în devoalarea caracterului vid al personajelor care „nu sunt decât nişte semne «goale», lipsite de psihologie şi putând să ia orice înfăţişare şi orice nume, oricât de absurde.”[21] Valeriu Cristea înregistrează şi el

---

[18] Radu G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 152 – 153.
[19] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 204.
[20] Ibidem, p. 209.
[21] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 639.

bizareria discursului narativ, căreia i se adaugă, „mimetic”, ciudăţenia numelor: „*Vânătoarea regală,* într-o măsură încă şi mai mare decât alte scrieri ale lui D. R. Popescu, ne arată cât de mult înclină autorul spre o proză-şoc. Se poate vorbi la el de o violenţă a epicului, de o obstinaţie a bizarului, căutat pretutindeni, în întâmplările prin care trec personajele, în atitudinile, reacţiile sau chiar onomastica lor.”[22]

În acelaşi timp, aceiaşi autori (cu excepţia Ioanei Pârvulescu, a cărei intervenţie este mai târzie) amendează romanul (şi onomastica lui): „Aproape totul e, în vechea *Ploaie albă*, dar şi în *Dor* şi aici [în *Vânătoarea regală*], pitoresc sau senzaţional: numele personajelor, biografiile şi gesturile lor. Multe lucruri par neverosimile. Romancierul nu e atât un analist, cât un poet şi paginile lui cele mai bune sunt vizionare şi lirice, cu o mare forţă a detaliului, de un realism halucinant, populate de fiinţe groteşti ce par a alcătui un veritabil bestiariu. Uneori însă maniera devine excesivă şi degenerează în cruzime gratuită, în colecţia de scene macabre, ca într-un pur spectacol al subumanităţii celei mai dezgustătoare.”[23]; Valeriu Cristea inserează la capitolul „scăderi” excesul de insolit şi *ilizibilitatea* datorată schimbării numelor („E prea plin de ciudăţenii în *Vânătoarea regală*. (...) Sevastiţa, mare specialistă în superstiţii, schimbă numele personajelor, şi acestea, spre paguba cititorului, care riscă să le cam încurce, acceptă în unanimitate, fără şovăire rebotezarea.”[24]; „Violenţa epicului, facilă uneori şi câteodată de-a dreptul naivă, excesul de macabru rămânând, prin aglomerare superficială, neterifiant, fără efect, incapabil de a da fiori, tendinţa manieristă de a folcloriza şi poetiza mereu, atracţia spre pitoresc: câinii din *Vânătoarea regală* poartă nume de regi, personajele se numesc Cuidepăruscat, Dealatul, Ţeavălungă, pe firma unei cârciumi stă scris *Plicuri cu trei ştampile* etc.”[25]), dar şi efectul de dizarmonie al neintegrării părţilor în întreg: „Scriitorul pare exclusiv preocupat de frumuseţea, semnificaţia sau forţa de şoc în sine a episoadelor, neglijând adesea încadrarea lor firească în contextul naraţiunii.”[26]

Acestor păreri li se adaugă, între altele, şi aceea a lui M. Niţescu, înregistrând cam aceleaşi calităţi şi defecte: „În *Vânătoarea regală* planul epic

---

[22] Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1975, p. 221.
[23] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Braşov, Ed. Aula, 2001, p. 220.
[24] Valeriu Cristea, op. cit., p. 222.
[25] Ibidem, p. 223.
[26] Ibidem, p. 224.

propriu-zis e dublat şi adesea absorbit în planul simbolic. Alegoria şi simbolul, realizate cu detalii realiste şi faptul real, investit cu valoare de simbol. (...) Câştigul este considerabil, teoretic, nu numai pentru proza lui D. R. Popescu, ci şi pentru proza actuală, în genere, dar şi pericolul «alunecărilor» spre simbolul şi alegoria gratuită sau spre planul unei epici sărace în semnificaţii este aproape iminent. S-a observat cu drept cuvânt că defectul acestei proze vine din exces. Într-adevăr, excesul de simboluri, de cele mai multe ori terifiante, riscă să inautentifice semnificaţia simbolurilor esenţiale. La fel, excesul de atrocităţi (...) Supărătoare sunt, de asemenea, numele pitoreşti-caricaturale ale unor ţărani: Ţeavălungă, Belivacă, Apăchioară, Câcea, Găozaru, Capdeerete, Cuidepăruscat etc."[27]

În fine, cea mai tranşantă opţiune critică îi aparţine Ioanei Pârvulescu, reiterând ideea ilizibilităţii, i. e. a mistificării estetice: „Dar D. R. Popescu nu-şi poate stăpâni materia, jocul său de şah nu respectă nici o regulă şi, ce e mai grav, personajele sale au prea puţină consistenţă ca să lege mişcările dezordonate ale povestirii. Procurorul Tică Dunărinţu (spre care se îndreaptă toate confesiunile), antrenorul de fotbal Patriciu, Moise, Horia Dunărinţu, Calistrat Peralta, medicul Dănilă şi domnişoara Florentina precum şi nenumăratele rubedenii ori consătenii lor, victimele, călăii şi povestitorii sunt personaje fără carne. Când în capitolul intitulat, la fel ca romanul, *Vânătoarea regală*, autorul le schimbă numele (şi-aşa bizare), ele devin aproape imposibil de urmărit şi cititorul ar trebui să se întoarcă mereu la pagina 227 ca să ştie că Ţeavălungă a devenit Chilipir, Lereu – Gheorghe, Dănilă – Acatrinei, Florentina – Mia, Moise – Cazan şi aşa mai departe. E un test de memorie, nu un efect artistic."[28]

Aceeaşi autoare, atunci când analizează cu îndreptăţită severitate romanul *Îngerul a strigat* (1973) şi scoate în evidenţă kitsch-ul unui stil inadecvat temei grave, remarcă din nou *interdependenţa onomasticii de acest context* (de prost gust): „Culoarea este în exces, punând două decenii (1934 – 1954) sub semnul egalizator al pitorescului, alunecând adesea în kitsch. Războiul îşi pune numai mărci pitoreşti pe viaţa ţăranilor din Plătăreşti, după cum pitorească era şi viaţa din anii de dinainte de război, după pitorească reuşeşte să fie şi viaţa de după alungarea regelui. Numele plătăreştenilor şi poreclele hoţilor ţin de

[27] M. Niţescu, *Atitudini critice*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 86 – 87.
[28] Ioana Pârvulescu, *Prejudecăţi literare*, Bucureşti, Ed. Univers, 1999, p. 203.

aceeaşi caracteristică: Che Andrei, Ouleaţă, familia Căpălău, Ti Şorici, Neicu Jinga, Magaie, Bocu (nume feminin), Bomfaier, Schelete, Trenu Anghelina (nume masculin) ori Tulea Fălcosu, Mezingher, Stan-Vrăjitoru cunoscut şi sub numele de Învierea, şi Îngerul, pe numele adevărat Costică Banaurs. Ulterior, majoritatea romanelor româneşti vor suferi de această molimă a pitorescului onomastic. Tăvălugul gustului îndoielnic dă ceva de bâlci întregii cărţi, care pare făcută din carton vopsit."[29]

În concluzie: relaţia (con)text-onomastică devine extrem de importantă nu numai pentru identificarea semnificaţiilor, respectiv pentru definirea funcţiilor şi conotaţiilor onomasticii, dar şi pentru aproximarea valorii estetice a respectivei opere.

I.2. Statutul contextual al numelui din proza ficţională

Odată stabilit statutul acesta de dependenţă a numelui faţă de textul în care apare (care are drept consecinţă şi reciproca, în sensul că, în planul receptării, numele va avea rolul său în „construirea" semnificaţiilor textului), întrebarea de pus ar fi aceasta: caracteristicile numelui depind de genul/specia narativ(ă) căruia îi aparţine? Altfel formulat, s-ar putea vorbi, de pildă, despre „nume dorice" ori „nume ionice"? Despre nume „moderniste" sau „postmoderniste"? Despre nume „realiste" sau nume „fantastice"? Etc.? În alţi termeni: împrumută numele caracteristicile contextului său într-atât încât să poată fi considerate nume *specifice* acestuia, reprezentative pentru acesta? De răspunsul la această problemă depinde abordarea tipologică.

Ce ne arată suita analizelor din partea întâi? Că în funcţie de context, unul şi acelaşi nume desemnează personaje diferite, poate avea conotaţii pozitive sau negative, poate purta o semnificaţie sau alta ş.a.m.d. Mai mult, personaje cu acelaşi nume au, de cele mai multe ori, ponderi diferite în economia romanului. Câteva exemple: Ghighi este, la fel de bine, pe de o parte numele mezinei familiei Herdelea, iar pe de alta, băiatul Elenei Drăgănescu. Ion este ţăranul cu patima pământului din romanul omonim al lui Rebreanu, dar şi „domnul Ion-şeful-de-scară" din romanul *Simion Liftnicul* (2001) al lui Petru Cimpoeşu. Raul e un nume franţuzesc, „de oraş", atribuit de Holban personajului reprezentat de fratele de 12 ani al Daniei – dar în *Răscoala* lui Rebreanu, cum am văzut, aparţinând tânărului monden. În romanul lui Sorin

[29] Ibidem, p. 183.

Titel, *Pasărea şi umbra* (1989), e pomenit, o singură dată, cu totul în treacăt, un anume Ţugurlan, acar („Nu mai e nici o rânduială cu trenurile astea, spune Ţugurlan, acarul, şi-şi scarpină spatele de priponul de la uşă.”). După alte câteva rânduri, acarul dispare „din cadru”; putem susţine că personajul cu acest nume de aici e totuna cu personajul lui Preda? Diferenţele sunt evidente, şi ele ţin, cum ziceam, de context (dar şi de datele şi de importanţa actantului în imaginarul operei).

Aceleaşi analize ne indică faptul că, indiferent de apartenenţa textului la o anumită clasă epică, în general numele respective împrumută, mimetic, unele din trăsăturile acestui text. Dincolo de problema referitoare la ce trăsături preia şi mai ales în ce măsură, observaţia aceasta de ordin general pune, de fapt, sub semnul interogaţiei posibilitatea ca numele să fie considerat ca specific *speciei contextului* său. Tocmai fluctuaţia funcţiei şi valenţelor unuia şi aceluiaşi nume în texte (adesea fundamental) diferite face imposibilă clasificarea antroponimelor conform *categoriei textuale*.

Dificultatea vine din condiţia numelui propriu ca *unitate minimală* ce nu poate îngloba *o întreagă suită* de trăsături. Concepte atât de complexe precum premodernism (modernism, postmodernism), doric (ionic, corintic), realism obiectiv (realism psihologic), meta-naraţiune, naraţiune fantastică etc. nu pot fi identificate la scara liliputană a unui nume (unitate mult prea mică pentru a cuprinde întregul set de trăsături *esenţiale* – nici acestea lămurite de teoreticieni şi istorici literari – ale acestor mega-termeni). Deci, numele proprii nu pot fi definite şi clasificate pe baza unor criterii ce ţin de contextul în care apar, în ciuda faptului că „imită” acest mediu. *Dependente* de context, numele proprii nu pot fi, totuşi, *definite prin context*. Contextul le oferă doar un câmp de posibilităţi conotative. Ceea ce înseamnă că, deşi numele poate avea, adesea, un semantism, adică un *semnificat* (vezi, de pildă, „Bălosu”), *conotaţiile* lui sunt rezultatul interacţiunii acestui semantism cu „textura” din care face parte numele respectiv. Dată fiind această fluctuaţie conotativă în funcţie de (con)text, evident că nu putem spune că există nume dorice, ionice sau corintice, premoderniste, moderniste ş.a.m.d.

Dar putem, într-adevăr, vorbi de situaţii în care numele sunt *funcţional* conforme cu „mediul”; de exemplu, numele par realiste atunci când sunt „arbitrare” în raport cu profilul personajelor. Paradoxal, efectul de real la nivelul acesta se obţine atunci când numele eroilor nu par motivate, adică au

caracter arbitrar, aşa cum se întâmplă în mod frecvent în realitate. Această arbitrarietate presupune, în genere, absenţa semantismului ori, eventual (caz mai rar), prezenţa unui semantism ce nu-şi găseşte confirmarea în datele purtătorului. George Demetru Ladima e un nume fără semantism „la vedere", care are, în romanul lui Camil Petrescu, doar rolul de a indica un anume personaj; „Pisică", nume aparţinând unui actant secundar din *Moromeţii*, în ciuda semantismului „afişat", nu poate fi luat, aşa cum notam la un moment dat, mai mult decât drept un semn „gol" care „arată" personajul – dat fiind că nimic din purtător sau din discursul auctorial nu sugerează vreo „coincidenţă" semnificantă. Dar să observăm că trăsătura aşa-zis realistă e dată de *raportul dintre nume şi personaj*, nu de numele însuşi; raportat la alt personaj, acelaşi nume s-ar putea *potrivi*, ar *corespunde* semantic, şi atunci efectul ar fi diferit. Dar şi într-o astfel de situaţie ar fi necesară o distincţie: în funcţie de *frecvenţa* şi *densitatea* corespondenţelor, avem posibilitatea de a trage concluzii diferite: dacă numele pliate semantic pe actanţi sunt extrem de numeroase, impresia va fi aceea de contrariere a realismului, dat fiind că în realitate acest fenomen nu are amploare, cel puţin în societăţile moderne (caz în care conchidem că fie autorul e lipsit de, măcar, *intuiţia* adaptării nominale la scopurile sale – i.e., realizarea unei ficţiuni realiste –, fie autorul a urmărit cu totul altceva decât realismul); dacă astfel de nume ar reprezenta, numeric, o minoritate, atunci efectul de real al ansamblului textual ar fi mai consistent.

Iată, ca exemplu, romanul lui Vasile Gogea, *Scene din viaţa lui Anselmus* (1990). Evidenta intenţie de expresivitate şi de supradeterminare parabolică îl determină pe autor să recurgă la o onomastică „semnificantă", de transparenţă semantică (sau/şi sonoră). Personajul principal e un soi de filosof al lumii de beton a blocului, pe nume Anselmus. Lecturile cărţilor fundamentale îl fac pe Anselmus livresc şi sofisticat şi, de altfel, el pare să aibă calitatea de *alter ego* al autorului. Dincolo de tendinţa spre glosa filosofică, are „obiceiul" de a-şi vedea vecinii prin prisma lecturilor; de pildă, pe vecinul de la apartamentul 77, un tip cu replici inteligente, pline de umor şi trădând o cultură de asemenea vastă, pe nume Timon Pironescu, îl aseamănă cu Sextus Empiricus. „Nenaturală" e aici nu asocierea, din punctul de vedere al protagonistului, cu filozoful latin, ci prezenţa ca nume de *botez* al lui „Timon", care deja pre-semnalează calităţile de om de spirit ale pesonajului. Aceeaşi accentuare în „Cabidan", numele unui bătrân, fost marinar – Cabidan ar putea evoca pronunţia substantivului comun

Capitan? – pe care Anselmus îl compară cu Nemo; sau în „Andriano Zapis”, care desemnează un scriitor; sau în „Ierbiceanu”, nume care îi vine „turnat” unui biolog ce creşte cu religiozitate un cactus. Ca să nu mai vorbim de „Otelo-Pop Onescu”, care este comentat ca atare („Avea un nume ciudat, prilejuindu-i scriitorului dese şarje batjocoritoare, Otelo-Pop Onescu”) şi sub care se ascunde un soţ înşelat. Omisiunea naratorului cu privire la statutul unor astfel de nume (Cabidan, Timon, Ierbiceanu ş.a.) determină, în fapt, dimensiunea lor „artificială”, voit-motivată; în replică, poreclele explicite, date de vecini, au un caracter „natural”. Astfel apar Sextus Empiricus, Nemo, Pintoreto sau Bâlbâitul şi Balaurul (aceştia din urmă doi dintre colegii de muncă ai protagonistului de pe vremea când lucra la fabrica de dinamită).

Mai mult, o parte dintre numele din *Scene din viaţa lui Anselmus* are o „acustică” particularizantă: Coco Epaminonda (nume ostentativ, din care primul, cel de botez, pare mai degrabă o poreclă – dar în absenţa vreunei lămuriri, el trebuie acceptat ca nume „autentic”), colonel în retragere; Mongolewski, administratorul blocului; Eugen Monks, piticul care are grijă de infirmul Sabaca (alt nume interesant); Gomila, orbul; Linda Lohn, fostă celebră cântăreaţă, care moare în condiţii ciudate şi va fi înmormântată, aşa cum precizează chitanţa de la Pompe Funebre, într-un „sicriu Ulise”. Puţine nume sună „normal”, precum Dudu, profesor de educaţie fizică şi fost campion la popice, sau Lae sau Nică sau chiar, la rigoare, Nică-Nică. Numai că până şi lui Nică i se ataşează un nume de familie plastic, Panchios, iar lui Lae – Parachiompu; în plus, nici ceilalţi colegi de echipă ai lui Anselmus de la fabrica de dinamită nu poartă nume mai puţin ieşite din comun: Catona [Bâlbâitul], Dei [Balaurul], Fălcea.

Prin urmare, nu putem vorbi de *nume realiste* ca atare, ci doar de un anume mod de utilizare a numelor într-o proză ce se doreşte realistă. O posibilă obiecţie ar fi aceea că, totuşi, un nume e perceput ca realist dacă pur şi simplu aparţine codului (orizontului de aşteptare al) receptorului: „Ion” e perceput ca românesc pe temeiul frecventei sale utilizări în România, pe când „Gonzalv”, să zicem, nu; sună străin pentru că are provenienţă străină şi, important, pentru că n-a intrat în uzul autohton (cum au intrat odinioară nume care astăzi par „normale”, „româneşti” precum Adina, Adela, Izabela, Matilda ş.a.). Dar, dincolo de sistemul de referinţă al epocii receptării, din nou apare perspectiva contextului: oricât de realist ar putea fi perceput, să zicem,

„Brâncoveanu”, într-o proză de tip parodic şi intertextual, mai ales alăturat celorlalte nume ale personajului (Oreste Mercantil Brâncoveanu) ori pur şi simplu contextului onomastic (Cătălin Seneliuc, Memoria, Jogginguţă, Panait Caragea, Dumitru Craiova, Eleonora Cangiolo, Agamemnon Brâncoveanu, Cian, Magenta, Versavia, Neboisa, Cavafu etc.) nu va avea forţa, de unul singur, de a sugera o dimensiune realistă. Deci, în funcţie de context, nume comune pot apărea ca insolite sau ca uzuale. Astfel, este de la sine înţeles că „Brâncoveanu” va suna cât se poate de firesc-mimetic în câmpul unui text istoric dedicat domnitorului care a purtat acest nume ; mai mult, chiar într-un roman fără intenţii de reconstituire istorică, inclus, „pierdut”, în seria unor nume obişnuite, acelaşi „Brâncoveanu” va suna relativ realist, pe baza faptului că experienţa noastră comună de viaţă ne spune că astfel de situaţii (un nume celebru purtat de un anonim) sunt, totuşi, *relativ* curente.

Luând un alt exemplu, acela al numelor generice sau al numelor „ca absenţă”, am putea fi tentaţi să considerăm că acestea sunt proprii parabolelor, dat fiind că în mod frecvent apar în astfel de texte. Şi totuşi, excepţiile ne arată că nu ar fi pertinent să conchidem că numele generice sau absenţele nominale definesc exclusiv acest tip de discurs. *Rusoaica* lui Gib Mihăescu nu este, în cele din urmă, o parabolă (sau, în orice caz, ar putea fi acceptat astfel abia în ultimă instanţă, nu fără riscul unor exagerări speculative), deşi are în centru un nume *generic*, „Rusoaica”. Absenţa numelui eroului din *Întâmplări în irealitatea imediată* nu transformă proza aceasta în parabolă... Şi invers: o parabolă poate utiliza nume mai mult sau mai puţin obişnuite, în orice caz nu neapărat generice sau absente, aşa cum se întâmplă în *Scene din viaţa lui Anselmus*, care are în centru imaginea contemporană a blocului de locuinţe ca sinecdocă a societăţii. După cum am văzut mai sus, densitatea nume excentrice sau cu „înţeles” e prea mare pentru un roman realist – dar nu şi pentru o parabolă; prea multe personaje ciudate, ieşite din comun (ceea ce, deloc surprinzător, face din numele excentrice nume *potrivite*!) pentru un roman ce ar vrea să păstreze pactul referenţial – dar nu şi pentru unul cu dimensiune parabolică. De altfel, accentuarea de tip parabolic e vizibilă în caracterizările, numirile şi comentariile protagonistului, un locatar al unui bloc din România sfârşitului de secol XX (comentarii de genul: „Un Nemo bolnav şi părăsit de echipaj, aflat în derivă pe fundul oceanului uman”; ori: „Golgota mea, pentru uzul meu strict personal, îşi spuse când păşi, nu foarte hotărât, pe prima

treaptă. Înconjurat de apostoli ai plictiselii, încă mai pot s-o urc." – cu referire la urcatul scărilor până la etajul şapte ca răgaz al gândirii). După cum se vede, Anselmus are o dublă funcţie: pe de o parte e cel care deţine însuşirea de a vedea dincolo de „realitate", de a intui, prin forţa cunoaşterii filosofice, substratul general-uman şi cvasi-metafizic al manifestărilor particulare ale colocatarilor săi, iar pe de altă parte este, tocmai în virtutea viziunii sale, cel care numeşte, nomotetul. În consecinţă, ceea ce salvează bizareria şi expresivitatea numelor de la arbitrarietate e tocmai ceea ce subliniază şi susţin ele, adică dimensiunea alegorică, supra-semnificantă a lumii din care fac parte aceia ce poartă aceste nume. Pe de altă parte, cum am văzut, aceste nume nu au caracter generic – situaţie care contrazice ipoteza iniţială a necesităţii folosirii numelor de acest tip într-un context parabolic.

Deci: fără îndoială că romanul realist face apel cu precădere la nume „reale" iar nu la nume excentrice – dar rămâne o chestiune de proporţie: într-un astfel de roman apar şi porecle, şi nume cu denotaţie şi bizarerii – pe această linie autorul respectând principiul cuprinderii totalităţii lumii, aşa cum am mai precizat. La fel, faptul că în parabole se recurge frecvent la procedeul absenţei nominale sau al criptonimelor nu îi dă numelui absent sau criptonimului caracteristica de „nume parabolic", dat fiind că oricând putem găsi contra-exemple (criptonimele sunt folosite, cum spuneam, foarte des în jurnale sau sunt de regăsit în romane totuşi realiste, psihologice, de genul *Patul lui Procust*).

I.3. Alte tipuri de contexte: contextul onomastic intratextual, respectiv extratextual

După cum am văzut, termenul recurent în descrierea limitelor de caracterizare a numelui propriu este acela de *context*. Utilizarea de până acum a termenului de *context* a avut în vedere exclusiv textul operei; al unei anumite opere. Totuşi, aşa cum s-a remarcat, în mod frecvent numele au relevanţă ca parte a unui ansamblu onomastic (din unghi acustic ori semantic, ca ocurenţă sau ca absenţă), ceea ce ne determină să introducem conceptul de *context onomastic* (al operei). Compoziţia acestui (con)text poate fi mai mult sau mai puţin eterogenă, în funcţie de numărul şi diversitatea actanţilor. În *Craii de Curtea-Veche* recurenţa numelor în „p" dă impresia omogenităţii – aspect comentat deja în partea întâi. În *Cronică de familie* (1955), Petru Dumitriu

aglomerează, inevitabil, dată fiind construcţia de roman-fluviu, o multitudine de antroponime de facturi extrem de diferite. De aceea, trăsătura evidentă a onomasticii din „saga” familiei Cozianu este aceea a plurivocităţii sale. Veritabilă „tablă de materii” a romanului doric[30] din unghiul formulelor romaneşti, *Cronică de familie* „aspiră” şi la calitatea de „nomenclator” exhaustiv al „lumii”, fapt subliniat şi de Index-ul din final, despre care Nicolae Manolescu notează: „Când totul s-a consumat, vitalitatea începuturilor ca şi morbiditatea sfârşitului, când clasa şi-a stins ultimele energii şi a părăsit scena istoriei, nu-i mai rămâne istoricului, după ce a relatat totul, decât să-şi cheme încă o dată actorii la rampă, ca să salute publicul: pe dinaintea ochilor noştri trec, pentru ultima oară, în Index numele. Romanul doric e o lume, uriaşă, variată. Cititorul trebuie să aibă sentimentul că participă la viaţa ei, că a intrat, măcar o dată, împreună cu personajele, în marile familii a căror cronică i-a fost spusă. El trebuie s-o poată recapitula, ca şi cum ar deschide un album şi ar citi numele şi explicaţiile de sub fotografii.”[31] Nu mai puţin de 335 de nume defilează în această frescă din care, „din pricina multelor poveşti şi personaje”, criticul Geo Şerban a extras pentru cititori şi un arbore genealogic. Operaţiune justificată, printre altele, de remarcata îmbinare a cronicii istorice cu ficţiunea romanescă, ce are drept consecinţă, între altele, bogăţia onomastică prin care este sugerată balzaciana concurenţă a romanului cu starea civilă. O diversitate de nume pentru o diversitate de personaje şi pentru aproximativ un „veac de singurătate” autohton. Plasticitatea, abundenţa descriptivă, trecerea dintr-un capăt la altul al spectrului onomastic, de la nume la porecle, de la sonuri obişnuite la cele groteşti sau, dimpotrivă, delicate, de la nume cu pretenţii nobiliare până la cele „proletare” ş.a.m.d. sunt evidente. Reţinem aici o mostră din cele mai puţin obişnuite nume, pentru a vedea că nu doar ochiul lui Petru Dumitriu e atent la pitoresc şi diversitate, ci şi urechea: Antofilache, avocat, Ascherliu, „generăleasă”, de Blarenberg, Cohorul (poreclă), Candiotu Toto, proprietar al unui mare grajd, Cotulbea Vasile, ţăran, Pius Dabija, sculptor, Fischer-Galaţi, anticar, Foamea-neagră, prostituată, Gallas Graf, Gheorghiu Rafael, tânăr comunist, Hagibei Augusta, fata lui Alexandru Lascari, Jean-Pierre Haralamb, Harnischfeger, Lascari Lăscăruş, bancher, deputat etc., Mavromihali, principe, Misirliu Matilda, Mişu „Boul”, senator, Motancea,

[30] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 249.
[31] Ibidem.

caporal, Mototolea, Uracu, Uţu, Saizu, ţărani, Şufană, ginerele lui Lăscăruş Lascari, Zevedei, profesor de estetică etc.

Acesta e doar unul din numeroase posibile exemple care ne dovedesc încă o dată că împărţirea unităţilor nominale pe categorii de natură narativă nu are sorţi de izbândă. Dar dacă aici textura onomastică e bogată, în romane precum *Lunga călătorie a prizonierului* aceasta se diminuează simţitor – nu doar pentru că se răresc personajele, ci şi pentru că nici măcar acelea prezente nu poartă nume. La fel se întâmplă şi în *Martorii* sau în *Ferestrele zidite*.

Remarce interesante face Marian Popa: uneori, spune el, sensul unui text e dat de *acumularea onomastică*, dat fiind că „Onomastica este capabilă să figureze un univers uman prin sistematizare."[32] Sistemele onomastice conferă, în multe opere, valori contextuale fiecărui nume. Ideea o regăsim, cu referire la literatura lui Sade, la acelaşi Marian Popa: „Sade creează sisteme onomastice, când un nume îşi găseşte valoarea nu numai în sine, ci şi în relaţionarea sa, internă şi externă."[33]

Tipologia propusă de acelaşi autor cu privire la relaţia sistemelelor onomastice cu actanţii unei opere este următoarea:

„Raporturile dintre sistemul de relaţii interindividuale şi sistemul onomastic pot fi diferite. Un sistem de personaje situate într-un conflict dă un sens onomasticii, sistematizându-o. Dacă se consideră sistemul onomastic din *Moara cu noroc*, dincolo de situaţiile şi personajele nuvelei, se poate aprecia că el nu are nici o valoare intrinsecă. O altă ipostază a raportului dat este aceea a sistemului caracterologic şi conflictual căruia îi corespunde un sistem onomastic funcţional, influenţa fiind reciprocă. Este cazul lui Sade, al celor mai multe romane de Fielding, Dickens, al unei comedii de Caragiale. În sfârşit, există posibilitatea de a determina un sistem ficţional printr-un sistem onomastic. În această situaţie, onomastica porneşte de la o tradiţie care i-a conferit semnificaţiile: romanul va avea neapărat un plan istoric, şi se va realiza în orice caz ca o sinteză. Ultima posibilitate de raportare caracterizează literatura modernă interesată mai mult de semne decât de obiecte. Concretul pare a fi epuizat în formele lui tradiţionale, cuvântul devenind el însuşi obiect."[34] Ca ilustrare a ultimei situaţii şi a observaţiilor legate de aceasta, M.

[32] Marian Popa, *Forma ca deformare*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975, p. 26.
[33] Ibidem, p. 27.
[34] Ibidem, p. 27 – 28.

Popa analizează *Aşteptându-l pe Godot* şi *Finnegan's Wake*; dar *Dicţionarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu ar fi reprezentat un material la fel de potrivit pentru susţinerea demonstraţiei. Comentariul lui Gheorghe Crăciun la notoriul *Dicţionar*... o probează: „[Mircea Horia Simionescu] ştie că în spaţiul literaturii oamenii se fac cu cuvinte, pentru că oamenii sunt sau ajung să fie expresia propriilor lor nume. Dicţionarul lui MHS reprezintă o lovitură de graţie dată personajului clasic, gândit ca un om în carne şi oase, cu cap, mâini şi picioare, care se naşte, trăieşte şi moare. Personajele pot să fie – în cazul său – şi cărţi, creioane, fluturi, tunuri, insecte, mecanisme, medicamente, pentru că în realitatea numelor pe care le poartă ele pot să semene cu toate acestea. Suntem nevoiţi să recunoaştem că după Balzac, Rebreanu, Dostoievski, personajele nu mai pot semăna cu realitatea umană, ci cel mult cu substanţa lor antroponimică."[35]

Dar textura onomastică are, de fapt, şi altă apartenenţă decât aceea a textului operei; dat fiind că autorul întotdeauna face o selecţie a numelor dintre cele existente, putem spune că textul onomastic al operei e desprins din şi dependent de totalitatea numelor pe care autorul le cunoaşte din experienţa de viaţă sau le găseşte la îndemână în dicţionare, cartea de telefon etc. (Evident că alegerea numelor nu depinde numai de „orizontul onomastic" al autorului, ci şi de onoma-poetica personală, de criteriile urmate în căutarea numelor.)

Pe de altă parte, selecţia antroponimelor poate fi extrem de riguroasă, de severă, astfel încât ponderea realonimelor poate să fie aproape nulă, în favoarea unei serii semnificative de nume inventate. La Bolintineanu, de pildă, în *Doritorii nebuni*, numele sunt vădit ieşite din comun şi au un aer contrafăcut: Vel, Luţ, Cheren, Edem, Els şi altele. Dar acest fenomen nu e specific, bineînţeles, realismului, ci acelor specii sau opere care se supun altui principiu decât mimesis-ului. Cel mai frecvent apelează la nume născocite şi bizare autorii de literatură science-fiction, tocmai pentru a marca distanţa temporală sau spaţială (ori amândouă) faţă de lumea prezentului. În *Oraşele scufundate*, Felix Aderca, plasând acţiunea în anul 5000, botează personaje cu nume ca: Ri, Pi (acesta e numele Preşedintelui Omenirii), Manido, Iran. Iar dacă între acestea mai întâlnim şi nume relativ obişnuite (Olivia, Sonia, Whitt,

[35] Gheorghe Crăciun, „How to Do Characters with Words", în „Observator cultural", nr. 24, 8 – 14 august 2000, p.11.

Xavier – exotice doar în sensul că nu sunt nume româneşti), în *Babel*, fantezie eroică de Vladimir Colin, onomastica e cu totul stranieră: Ralt Moga, Arla, Fart Averol, Idomar av Solg su Saro, Alvar Mor, Or-alda, Asp, Sirat av Lir, Ter-li, Dral av Les su Arit, Scov av Dal su Sef, Kidinnu.

Oricum, oricât de puţin tributar ar fi nomenclaturii în uz, i.e. *(con)textului pragmatic* al onomasticii „reale", oricât de puţin ar apela autorul la această listă de unităţi nominale, dependenţa de ea nu poate fi negată; nici măcar în cazul unui text onomastic cu desăvârşire „ficţional" nu se poate susţine *autonomia* sa, ci doar delimitarea, *prin opoziţie*, de câmpul realonimelor. Intenţia autorului (intenţionalitatea operei) devin vizibile şi prin selecţia onomasticii.

Ca urmare, întrebarea „ce criteriu/criterii pot sluji construirii unui tablou sincronic al numelor proprii de personaje?" rămâne deocamdată fără răspuns. Criteriile exterioare câmpului onomastic (specia, genul, categoria, tema textului) nu ar avea decât rolul unei „rame", în interiorul căreia onomastica însăşi ar rămâne nedefinită. Deocamdată am găsit limitele abordării antroponimiei artistice şi ne-am delimitat poziţiile. În capitolul următor vom încerca să schiţăm, totuşi, o tipologie ce va face, în general (nu în absolut), abstracţie de contextul operei – dar care va fi obligată, uneori, să ţină cont de contextul pragmatic al onomasticii, adică de sursa sa primară şi obişnuită.

II Criterii şi perspective (propuneri tipologice)

După cum am văzut, este derizorie şi riscantă încercarea de a construi o tipologie a numelor proprii pe temeiul tipologiei narative sau tematice. A urma astfel de clasificări nu ar însemna decât să „înrămăm" formal numele, iar nu să alcătuim o autentică tipologie a lor. Prin urmare, nu ne rămâne decât să încercăm a identifica posibile criterii în chiar caracteristicile numelor proprii aşa cum apar acestea în câmpul narativ şi, eventual, în raporturile pe care le întreţin cu acest câmp.

Lăsând deoparte clasificările care au în vedere referentul numelui propriu, dat fiind că, aşa cum am mai precizat (v. supra, *Introducere*) raportul referenţial este, în textul literar, „pus în paranteză", totodată făcând abstracţie de clasificările gramaticale curente[1] şi luând în considerare doar recurenţele

[1]

identificate în analiza romanelor româneşti, criteriile cele mai importante par a fi acestea: formal, semantic, stilistic şi acela al raportului dintre nume şi text. Împărţirea conform acestor perspective are, aşa cum e de aşteptat, o doză de relativitate, în măsura în care eludează efectele interferenţei „naturale” a respectivelor aspecte; după cum vom remarca, e imposibil, de pildă, să discuţi despre semantismul numelor fără a atinge dimensiunea lor stilistică – şi invers; tot aşa, subcapitolul „numele ca absenţă”, care ţine de tipologia pe criteriul formal, nu poate fi exemplificat şi descris fără a recurge la repere ce ţin de perspectiva semantică. Şi aşa mai departe.

II.1. Tipuri de nume după criteriul formal

O perspectivă relativ simplă de clasificare ar fi aceea a caracteristicilor formale ale numelor. Trei ar fi clasele din acest punct de vedere: clasa numelor întregi, clasa numelor care apar ca iniţială şi aceea a numelor absente. Astfel, putem vorbi de un spectru onomastic având la o extremitate absenţa sa absolută, iar la celălalt capăt numele formate din mai multe „unităţi” de mare bogăţie expresivă (în genul acelora întâlnite la Călinescu sau la Mircea Horia Simionescu).

În ceea ce priveşte prima categorie, în ea ar intra: prenume, nume de familie sau ambele, porecle sau supranume, pseudonime, hipocoristice, nume diminutivate, nume generice. Demnă de interes nu este, însă, eventuala înşiruire a acestor sub-clase aşa cum apar ele reprezentate în operele romancierilor noştri, ci relevanţa utilizării uneia sau alteia dintre ele în cadrul fiecărei ficţiuni sau a fiecărei formule romaneşti personale.

Am remarcat, spre exemplu, că prezenţa amalgamată a mai tuturor acestor sub-categorii în romanele realiste ori utilizarea de către narator a diminutivelor ar contribui la accentuarea efectului de real. Dar de asemenea putem înregistra, de pildă, preferinţa lui Călinescu, în *Bietul Ioanide* şi în *Scrinul negru*, în a folosi numele de familie al eroilor, respectiv preferinţa Hortensiei Papadat-Bengescu pentru utilizarea cu precădere a numelor de botez, adesea în ipostaza lor prescurtată, familiară, „intimă”. Întrebarea este: are această diferenţă vreo semnificaţie sau e vorba de un simplu „accident”? Ca întotdeauna, răspunsul ni-l poate oferi contextul operei sau/şi opţiunea

[1] v. Domniţa Tomescu, *Gramatica numelor proprii în limba română*, Bucureşti, Ed. All, 1998.

narativă: dacă la autoarea *Fecioarelor despletite* predomină numele mici, poate că asta se datorează faptului că naratorul însuşi se raportează de o manieră mai „caldă”, mai „apropiată” personajelor şi lumii sale (iar apelul la formula personajelor-reflectori, care presupun o intruziune convenţional mai profundă şi mai „naturală” a unui narator în intimitatea evenimentelor şi actanţilor, constituie o dovadă în plus a acestei relaţii) – spre deosebire de Călinescu, al cărui spirit eminamente critic şi sarcastic simte nevoia să se manifeste făţiş, explicit, „opresiv”[2] la adresa personajelor, inclusiv onomastic (şi de aici insistenţa pe numele de familie, îndeobşte mai expresive decât prenumele).[3]

Tot aşa, vizând doar onomastica feminină, Ioana Pârvulescu face observaţia că „femininul este în literatura română o chestiune de prenume, numele de familie intervenind rareori în definirea personajului. Otilia e Otilia, nu Otilia *Mărculescu*. Explicaţia constă probabil în poezia celui dintâi, care-i aparţine doar ei, (adesea un nume floral sau unul hieratic) şi în prozaismul celui de-al doilea, pe care femeia îl împarte cu alţii.”[4] Concluzia este, din păcate, excesivă, de o mult prea mare generalitate: lăsând deoparte cazul dat, la care s-ar putea adăuga multe altele, trebuie spus că în tot atâtea alte cazuri personajele feminine sunt desemnate prin numele de familie – pentru a sublinia prozaismul – aşa cum precizează şi Ioana Pârvulescu –, dar şi pentru a accentua poziţia socială sau raporturile cu celelalte personaje sau cine ştie ce alt aspect contextual.

---

[2] „Când le va pune să acţioneze, el face în aşa fel încât o grosolană intenţionalitate va întovărăşi toate apariţiile lor în scenă. Se vede cât de colo cum autorul le mişcă sforile, îi agită fără nevoie, îi îmbrânceşte. Nici o clipă autonomia pe care romanul «obiectiv» o pretinde ca un dat preliminar – căci fără ea nu se poate constitui acţiunea – nu se realizează. Totul e gros, apăsat şi caricatural în acest roman.” (Al. George, *Semne şi repere*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1971, p. 225); „În loc să-i lase să acţioneze, să se mişte liber, el îi îmbrânceşte, îi laudă şi-i blamează, dar mai ales îi îneacă în vorbe. Nici o realitate nu prinde viaţă în paginile acestea violente, din care eroii ies pe cât de neprecizaţi pe cât sunt încărcaţi de adjective. Dar, vai! cu adjective, spunea bătrânul Flaubert, nu se poate face un roman. Şi într-adevăr, cu asemenea paiaţe locvace şi ţipător vopsite nu se poate închega o lume. (Ibidem, p. 227.)

[3] Al. Călinescu aducea la cunoştinţa cititorilor români pitoreasca teorie a unui continuator al lui Bahtin, B. A. Uspenski (susţinută, spune criticul român, în *Poetica compoziţiei*, Moscova, 1970), potrivit căreia criteriul care ar duce la construirea unui “model simplu şi accesibil pentru a ilustra variantele punctului de vedere în plan frazeologic” ar fi tocmai... numele propriu. Mai exact, modul de folosire al acestuia în discursul cotidian, respectiv în discursul literar. În centrul teoriei se află, după cum se vede, felul în care se raportează vorbitorul / naratorul la persoane / personaje prin numele propriu (felul în care utilizează numele, în funcţie de natura relaţiilor cu purtătorul lui : de la cea familiară, la cea oficială). Pentru amănunte, vezi Al. Călinescu, *Perspective critice*, Iaşi, Ed. Junimea, 1978, p. 40 – 43.

[4] Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor*, Bucureşti, Ed. Crater, 1999, p. 159.

Oricum, generalizând, se poate spune că o anumită formă este cerută de context (de imaginar, de personaje etc.) sau măcar accentuează specificul contextului. „Diminutivele – glosează Ioana Pârvulescu –, cu valoare afectivă reală numai în intimitate, devin supărătoare în prezenţa oricărui martor şi comice sau ofensatoare în public. Adela refuză hipocoristicele indiferent de context: «Cerându-i să-mi acorde o favoare, fără să i-o specific, şi acordându-mi-o cu un *da* înăbuşit (ce-o fi crezut?), i-am şoptit: Dă-mi voie să-ţi spun pe nume: Adelina. Ea m-a corijat cu vocea puţin iritată: Nu, nu! Spune-mi Adela! Într-adevăr, ceea ce se petrecea între noi nu era gingaş. Iar diminutivul era de un gust îndoielnic.» (...) În schimb, când bărbatul Chiriţei îi spune nevestei sale Chiriţuşca, ridicolul personajului se atenuează printr-o ciudată duioşie existentă nu numai în numele diminutivat, ci şi în potrivirea dintre el şi bărbat.”[5]

Nu altă părere are Ion Codru Drăguşanu despre diminutive atunci când vede în proliferarea lor în limba română un fenomen de decadenţă şi de „feminizare”, prin comparaţie cu „virilitatea” francezei: „Limba francă e virilă prin escelinţă, ea cunoaşte puţine diminutive în nume şi nicidecum în adjective. Românul se chiamă Ioniţă, Costache, Iordache, are moşioară micuţă, bouleni slăbuţi, văcuşoară, lăpticel şi mămăliguţă, de aceea îmblă flămângior şi ticălos până-l înghite mormânţelul! Diminutivele sunt în uz numai la popoarele subjugate şi decăzute, noi le-am adoptat de la greci cari după decadenţa lor veniră între noi să ne iniţieze în viţiele de ei contractate. Tot aşa e şi cu alte lucruri. Eu, spre esemplu, când aud de Maica Precesta, purure mi-o închipuiesc cu gura strâmbă, căci aşa o văzui şi în besereca noastră cea de lemn şi pre păretar, în casa părintească. Dar când auz de Madona, îndată mi-aduc aminte de capudoperele lui Rafaele d’Urbino, preţuite o sută de mii.

Să vezi ce fac francii cu numele! Un adevărat şarlatanizm! Dar, iacă cu acestea se rădică preţul lucrului, pentru că lumea e dedată să alerge la zgomot mare; ea despreţiază modestul adevăr. Mai ales industria zorzonează productele sale cu denominaţiuni sonore, ştiinţifice, ca să atragă clientela. Aşa, afli aci esinţe terapeutice, pomade filocome, unsori cosmetice, pulberi odontalgic şi mii de asemene numiri, pre când obiectele sunt cu totul prozaice;

[5] Ibidem, p. 154.

dar aceste spresiuni sonore, spre care francii au predilecţiune, servesc poporului a se cultiva şi a-şi nobilita limba practic, fără teoria ostenicioasă.”[6]

Revenind la romanul românesc: deşi astfel de observaţii sunt fără îndoială utile, nu putem spune totuşi că relevanţa unui tip de numire „integrală” ar exista întotdeauna sau că ar fi întotdeauna evidentă. Dincolo de această concluzie de principiu nu ne-ar mai rămâne decât să facem lungi liste cu nume „întregi”: operaţiune inutilă, aici, de două ori – o dată pentru că demersurile taxinomice sunt de regăsit în corpusul analitic, a doua oară pentru că nu ne-ar ajuta cu nimic la *definirea* onomasticii literare.

A doua categorie, a numelor-iniţială (criptonime), e de întâlnit, ca şi concretizare, în mod special la Dimitrie Bolintineanu, Constantin D. Aricescu, Nicolae Filimon, Camil Petrescu, Anton Holban sau Radu Cosaşu, motivaţia comună fiind aceea a existenţei unui substrat autentic al romanelor, i. e. a existenţei unor prototipuri reale ale personajelor. Ioana Pârvulescu vede în criptonim – luând ca exemplul „B.”-ul lui Negruzzi din *O alergare de cai* – o sumă de avantaje şi de conotaţii pozitive: „Numele nu poate fi distrus prin descifrare, nici prin diminutive vulgarizatoare. Dincolo de punctul care însoţeşte o simplă literă, B., orice continuare e posibilă, de unde acel «mister feminin» romantic de care personajul însuşi, mai mult realist, are nevoie. Asemenea operelor nescrise, care rămân mereu frumoase, şi numele nerostite sunt singurele perfecte.[7] Un asemenea nume obligă prezenţa apelativului *doamnă*, purtat ca un titlu de nobleţe. În fond, e cel mai aproape de numirile personajelor de basm, de obicei anonime, fie ele fete, prinţese, împărătese sau zâne, are deci o sonoritate arhetipală.”[8]

Dar, cum spuneam, criptonimul înseamnă de obicei şi în primul rând discreţie din partea autorului şi, implicit, supralicitare a dimensiunii mimetice. Cum observam anterior, Filimon ascunde sub iniţiale doar nume de boieri şi de demnitari, Camil Petrescu, din pudicitate autenticistă, ascunde numele pe care personajul-narator chiar nu le cunoaşte, fie şi doar până la un moment dat (vezi „G.”, cel din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, sau „D.”

[6] Ion Codru Drăguşanu, *Peregrinul transilvan*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Romul Munteanu, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1956, p.257.

[7] Deci criptonimul ar avea avantajul virtualităţii pe care o ascunde.

[8] Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 153.

din *Patul lui Procust*), sau numele unor actriţe care încă ar trăi şi care s-ar recunoaşte în ficţiune dacă şi-ar găsi acolo numele întreg (în *Patul lui Procust*).

V. A. Urechia recurge şi el, în *Coliba Măriucăi* (1855), la criptonime: „guvernorul" francez al odraslei hidosului vornic Gorjănilă e desemnat prin discretul B…, iar criptonimul D…, ataşat numelui de botez Enachi, îl indică pe un oarecare „cucon" pomenit de către acelaşi vornic; un doctor comod şi fără scrupule înşiră ca motive ale refuzului de a asista un bolnav faptul că are de consultat pe „d-l C…" şi pe „d-l V…", iar moşia lui Gorjănilă e redusă la simplul „P…". Câştigul pare a fi tot în efectul de real, construit pe temeiul premisei că ocultarea numelor proprii se face pe considerentul menajării unor susceptibilităţi născute din posibile coincidenţe onomastice sau toponimice.

Radu Cosaşu, la rândul lui, recurge frecvent la iniţiale pentru a desemna personaje din cele mai diverse – procedeu deloc străin de substratul autobiografic al ciclului *Supravieţuiri*, substrat care dictează o anume discreţie; efectul de real, exact ca la autorii amintiţi, creşte.

Totuşi, la Camil Petrescu reducţia la iniţială a numelui capătă şi alte valenţe, asupra cărora am insistat în analiza din prima parte: misterul feminin – prin faimosul „T." care e marca uneia dintre cele mai fascinante personaje feminine din romanul autohton: „Chiar denumirea modernă, prin iniţiale, comportă semnificaţii deosebite: Doamna T. din romanul lui Camil Petrescu închide în nume o parte a misterului său."[9] Ioana Pârvulescu, recurgând la comparaţia lui „T." cu „B."[10], notează: „Aceeaşi strălucire o va dobândi şi numele «doamna T.», cu aproape un secol mai târziu, când la modă e abrevierea şi deformarea preţioasă a vechilor nume, cu y în coadă, cu e mut sau consoană dublă."[11]

Deci criptonimul mai poate sugera şi ambiguitate, mister, senzualitate – dar, să observăm, apariţia acestor conotaţii e dependentă de profilul actantului. În ce priveşte cazul particular al doamnei T., Irina Petraş mai adaugă sugestiile *idealităţii* şi *sensibilităţii*, pentru care iniţiala, iată, pare a fi o marcă potrivită, atunci când spune despre eroina din *Patul lui Procust* că are

[9] Victoria Moldovan, „Relaţia nume-personaj în opera sadoveniană", în *Studii de onomastică*, V, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai", 1990.

[10] „Poate pentru că nu ignora valoarea ontologică a numelor, Negruzzi l-a găsit pe cel mai frumos din cele pe care literatura secolului trecut le-a inventat pentru personajul feminin: doamna B." - Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 153.

[11] Ibidem, p. 153 – 154.

„o sensibilitate excesivă de fiinţă ideală pe care nici un gest n-o poate vulgariza.”[12]

Naratorul lui Holban ascunde numele personajelor nesemnificative din punctul său de vedere, astfel că aici criptonimul devine semnul unei *atitudini*, al unei „idiosincrazii”. Cât priveşte criptonimele din *Martorii* lui Mircea Ciobanu, aşa cum precizam în analiza de detaliu, par îndeplini un rol de subliniere a dimensiunii parabolice a romanului; cu toate acestea, concluzia poate fi amendată (sau, mai bine zis, completată) prin la fel de plauzibilul rol de susţinere a „autenticităţii” celor relatate, dat fiind că discursul aparţine unui anchetator ce caută *martorii* existenţei bizarului autor dispărut fără urmă. Contradicţia e aparentă, căci această inserţie „realistă” (criptonimele) nu poate „contracara” ponderea simbolică a naraţiunii; semnele parabolicului covârşesc asupra semnelor firescului realist şi astfel iniţialele pot fi mai degrabă subsumate dominantei decât văzute ca „replici” la aceasta.

O situaţie interesantă prezintă *În absenţa stăpânilor* (1966), de Nicolae Breban, un roman „modular” alcătuit din trei părţi aproape autonome, care nu atrage atenţia din punctul de vedere al temei numelui propriu decât prin cea de-a doua secţiune, intitulată „Femei”. Deşi criptonimul E. B., pronunţat (probabil „englezeşte”) *Ibi*, indică personajul principal al respectivei părţi, cvasi-absenţa onomastică („B.”, aflăm, vine de la „Barta”, în schimb „E” va rămâne perpetuu nerevelat cititorilor) nu pare a purta vreo semnificaţie anume – ci eventual are funcţia de a individualiza purtătorul său, în condiţiile în care, cu o singură excepţie, toate celelalte personaje sunt desemnate cu numele întreg.[13] Protagonista e, într-adevăr, un personaj interesant, cu aura „misterioasă” a femeii cu personalitate care încearcă (prin disimulare) nu doar să îi influenţeze pe cei din jur, ci şi să îşi controleze destinul în bună măsură. De altfel, sinuciderea lipsită de explicaţie din final contribuie la creşterea dozei de „mister” psihologic (nu degeaba s-a spus că prozatorul Breban descinde, sub anumite aspecte, din Holban şi din Camil Petrescu). Poate că discreţia onomastică păstrată de narator vrea să consune cu discreţia şi măiestria cu

[12] Irina Petraş, *Proza lui Camil Petrescu*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981, p. 97.

[13] Rolul (con)textului onomastic al operei devine, încă o dată, evident. Sublinierea efectelor contextuale, cu referire la contextul onomastic al unei serii de opere, o realizează şi Ioana Pârvulescu atunci când se referă la aceeaşi „doamnă B.” a lui Negruzzi: „Doamna B. străluceşte cu atât mai mult în veşmântul ei onomastic cu cât tovarăşele ei de literatură din secolul 19 au nume care azi par ofilite, pretenţioase, ridicole sau măcar banale: Zoe, Veta, Ziţa, Frosa, Caterina, Florica.” (Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 154)

care eroina îşi manifestă personalitatea – ascunzând-o, paradoxal, sub „armura” lipsei de personalitate: „Ea putea părea fadă, chiar searbădă, una din acele figuri de fundal, de «figuraţie», de «cor», pentru că de obicei aceste siluete de fundal, de «cor», nu au particularităţi, ele reprezintă generalul, şi acest general îl reprezintă începând cu propriul lor trup, cu propria lor expresie.” Şi, în planul discursului romanesc, începând cu propriul nume redus la iniţiale – am putea noi adăuga.

Apoi, faptul că naratorul e „nevoit” să recurgă la articularea proclitică masculină („lui E. B.”) pentru a indica un personaj feminin, ambiguizează poziţia protagonistei – pe linia comentată explicit de acelaşi narator (sau de unele dintre personaje) a lipsei sale de feminitate: „Nu atât faptul că E. B. avusese dreptate o irita în primul rând pe sora ei mai mare, cât ceea ce numea ea uneori şi cu glas tare «lipsa ei de feminitate». Ea repetă atât de des această expresie (...) încât această expresie, această idee începu să pară adevărată să fie crezută încet-încet de cei doi părinţi, şi poate, parţial, era chiar adevărată.” Recunoaştem în acest pasaj histrionicul narator brebanian, manifestat cu întreaga-i spectaculozitate abia în *Bunavestire*, care se îndoieşte el însuşi – sau joacă îndoiala – de datele personajului sau de sensul acţiunilor. Revenind la aproape androginismul lui E. B., să adăugăm că E. B. e doar „E. B.”, nu „doamna E. B.” (vorbim aici despre ipostaza ei casnică, din a doua parte a prozei), precum „doamna T.” din romanul lui Camil Petrescu; altfel spus, „numelui” eroinei lui Breban nu i se atribuie niciodată un calificativ de acest gen, ca şi cum naratorul ar fi dorit să insiste asupra ambiguităţii[14] firii sale. De fapt e vorba despre „virilizarea” eroinei, căreia descrierea generică a personajelor brebaniene făcută de Valeriu Cristea pare a i se potrivi perfect: „puterea, voinţa, liberul arbitru, mândria, spiritul [lui] ofensiv şi posesiv cu jerba sclipirilor de ferocitate.”[15] Poziţia lui Ovid S. Crohmălniceanu cu privire la

[14] Iată un pasaj cu totul edificator cu privire la acest echivoc: „- Vrei să ştii adevărul?”, o întreabă la un moment dat un anume Catargiu, alt candidat la mâna ei, „Crezi că eu îl ştiu? Crezi că e suficient ca cineva să spună «Dumneata, femeie, ai o fire...» ca să-ţi spună şi adevărul?” Iar când ea îi răspunde: „- Adevărul? Adevărul îl ştiu eu, dar trebuie să-l aud exprimat ca să-l pot recunoaşte.”, bărbatul îi dă următoarea replică: „- Asta e ceva femeiesc... într-adevăr femeiesc! (...) Cu toate acestea, am să-ţi declar că în firea ta există ceva nefemeiesc, ceva masculin, ceva flagrant şi masculin, deşi... chiar şi acest mare interes pe care-l ai faţă de propria-ţi fire nu e ceva prea femeiesc... cu toate că femeile par cu toate interesate de ceea ce le atinge, chiar şi de firea pe care o au, dar nu în felul în care ai tresărit tu în clipa în care am pronunţat cuvântul «fire». Ţi-e teamă de firea ta? – Da, răspunse E. B.”

[15] Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1970, p. 93.

echivocul profilului eroinei este, însă, de altă factură: „Deşi e foarte frumoasă şi are o puternică personalitate, ei îi repugnă toate manevrele pe care le desfăşoară mama, sora sau colegele de şcoală în faţa bărbaţilor. De fapt, lui E. B. nu-i lipseşte feminitatea, dar la aceasta ia o formă pur trupească, exterioară complet spiritului. Asistăm prin urmare la o stranie luptă, cu dese răsuciri dureroase şi tragice, între caracterul eroinei şi poruncile suprapersonale pe care i le dă alcătuirea fizică."[16]

În aceeaşi proză mai apare un personaj desemnat doar cu iniţialele, R. V., despre care aflăm că se numeşte Vasile, dar căruia E. B., cu care face un cuplu, îi va zice Virgil Reus – iar R. V., supus îndrăgostit, va accepta noul nume. Acestei noi semi-discreţii antroponimice i se poate atribui aceeaşi interpretare: este un designator potrivit unui tânăr despre care E. B. notează în jurnal că „e urât şi nici nu e măcar expresiv", că „pare sensibil şi destul de lipsit de personalitate" – trăsături ce o determină pe eroină să-l aleagă pentru a-l manipula ca pe un „scut" împotriva asediului pretendentului ei oficial, mult mai în vârstă şi nedorit, doctorul Subu. În mod ironic, însă, tocmai mimarea relaţiei de cuplu şi respingerea din partea ei trezeşte în R. V. o personalitate ascunsă, ca şi cum E. B. ar fi avut rolul unui catalizator. Cel despre care protagonista notează în jurnal la începutul falsei lor relaţii: „Ce iubit ciudat!... Un tinerel şters, sfios şi vorbăreţ în acelaşi timp, deşirat, prost îmbrăcat şi lipsit de personalitate, pe care eu clădesc o iubire imaginară.", devine, conform aceloraşi pagini de jurnal „un schelet pe care eu îl încarc de ligamente şi nervi, de vase subţiri de sânge, care se ramifică sub pielea albă, transparentă, inventată, ca nişte arabescuri albăstrii..." Mai mult şi mai neaşteptat decât atât, E. B. va cădea ea însăşi în propria capcană a mimării dragostei, sfârşind prin a se îndrăgosti, prin puterea obişnuinţei şi prin supunerea pe care i-o dovedeşte partenerul, de „anodinul" R. V., cel pentru care ea simţise nevoia – e drept, din raţiuni mai degrabă strategice – să îl re-numească. În plus, naratorul dezvăluie la un moment dat, după ce E. B. cade în propria-i cursă, că lipsa de personalitate a lui R. V. nu fusese decât rezultatul subiectivităţii introvertitei E. B., dat fiind că tânărul student „spre deosebire de felul în care se reflecta el în paginile jurnalului prietenei sale – era un tânăr destul de bine făcut, se poate spune că era chiar frumos, şi frumuseţea lui era ceea ce se cheamă «feminină»,

[16] Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 186 – 187.

deoarece armonia trăsăturilor sale era mai mult elastică decât virilă. Din această pricină, E. B., care avea un caracter atât de ferm conturat, îşi închipuia că el e fad sau searbăd, şi poate că şi era aşa – privit din unghiul firii ei «pozitive» – şi R. V. mai avea o calitate: o perfectă concordanţă, aproape, între esenţa şi aparenţa făpturii sale."[17] În acelaşi timp, aparent lipsita de feminitate eroină ne este revelată, prin optica „noului" R. V., drept tocmai opusă imaginii iniţiale: „În mod curios, tocmai acurateţea cu care îşi înconjura E. B. amănuntele, faptele mărunte, de serie, ale existenţei sale l-a atras printre altele pe R. V., care vedea aici un semn al feminităţii ei. (...) R. V. numea aceasta «un fel feminin de existenţă», numind feminitate această puritate a lui E. B. de a trăi în lucrurile mărunte etc."

A treia categorie este a numelor absente ca atare sau substituite de asteronime. Numele poate da indicii nu numai prin prezenţă, ci chiar prin absenţă, ca semn-minus, aşa cum am văzut, de pildă, în *Lunga călătorie a prizonierului,* în primul roman al lui Blecher sau în romanul lui Alexandru Vona, *Ferestrele zidite*.

Într-un scurt text din volumul *Între viaţă şi cărţi*, Nicolae Steinhardt ironizează „romanul de tip nou" sub forma unei „reţete ideale" extrase, „în spirit strict obiectiv şi documentar, pe bază exegetică şi din punct de vedere riguros statistic"[18], din caracteristicile acestui tip de scriitură care reduce specia cu atât de spectaculoasă reprezentare la o suită de elemente-minus: reducţia la un singur personaj, la monolog, la o vârstă incertă a personajului ş.a.m.d., astfel încât ceea ce rămâne este un discurs anonim, atemporal, ambiguu şi fără localizare, o voce fără trăsături distincte, lipsită inclusiv de nume: „Personajul unic, discursiv şi monologant, se cuvine *să nu aibă nume* ori, la nevoie, un singur nume (prenume, de fapt) sau o poreclă; şi porecla şi prenumele vor fi scurte şi vagi (spre a nu se ajunge pe această cale ocolită la o identificare a monologantului)."[19] Absenţa numelui ar contribui, astfel, la transformarea personajului într-o non-identitate, într-o voce fără particularităţi: „Personajul, la drept vorbind, nici nu poate şi nici nu trebuie să fie *cineva* (orice fel de

[17] Să notăm că R. V. seamănă, ca structură fundamentală şi ca evoluţie, chiar dacă e vorba de o anticipare "în mic", schematică, rezumativă, cu „omul fără însuşiri" Grobei, din Bunavestire, ce se va transforma într-un individ cu personalitate.
[18] Nicolae Steinhardt, *Între viaţă şi cărţi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1976, p. 344.
[19] Ibidem, p. 345.

circumstanţializare fiind nedorită, de nu interzisă) şi se reduce la *ceva*, un ceva care – cât mai necoerent, mai discontinuu, mai nedeterminat – bolboroseşte.”[20]

Şarja lui Steinhardt vizează, în mod evident, destructurarea „modernă” a componentelor romanului (personaj, loc, timp, discurs etc.) şi are ca resort nostalgia după acele cărţi cu „osatură” din care rămâne mult mai mult decât impresia unui monolog venit de nici unde, lipsit de circumstanţieri şi de sens. Totuşi, cu toată îndreptăţirea părerii lui Steinhardt cu privire la excesele romanului modern, absenţa nominală – aspect care ne interesează pe noi aici – nu poate fi văzută *întotdeauna* ca un aspect negativ al acestui roman, chiar dacă e vorba de un procedeu-minus. Dimpotrivă, de cele mai multe ori a-nominalizarea are, în astfel de opere, o funcţie bine determinată (sau măcar sugerată) în context. Motivele pentru care numele lipsesc pot fi, însă, diferite şi nu trebuie neglijate:

1. Pentru că numele nu are relevanţă: naratorul *ar putea şti* numele dar nu îl devoalează, fiind o informaţie lipsită de importanţă. De exemplu, cei patru preoţi cărora Niculae, în *Moromeţii*, volumul al doilea, le cere un răspuns cu privire la moartea absurdă a cumnatului său Sandu, nu sunt numiţi, iar această omisiune nu trebuie privită ca una semnificativă – ci drept o absenţă justificată de economia romanului: că le aflăm numele sau nu, e totuna, dat fiind că acest fapt e unul cu totul secundar şi nu schimbă cu nimic sensurile sau sugestiile textului.
2. Pentru că pur şi simplu naratorul *nu cunoaşte* numele, din motive de verosimilitate a relatării (e vorba, evident, de naraţiunea la persoana întâi): în afară de păstrarea verosimilităţii, absenţa nominală nu mai are nici o altă semnificaţie. În *Vânătoarea regală*, în secvenţa narativă intitulată „Marea Roşie”, personajul-narator trece printr-o ciudată întâmplare: rămas în pană, pe o ploaie torenţială, pe şoseaua care duce spre oraşul Turnu-vechi, este luat de şoferul unei Pobede în care mai călătoresc două surori care, odată ajunşi în oraş, îl invită la un ceai, pentru ca a doua zi călătorul să afle că surorile fuseseră ucise cu o săptămână înainte. Pe drum, personajul-narator nu va afla numele celor două femei şi nici acela al şoferului, însă le va boteza ad-hoc Şcolăriţa – pentru că era tunsă ca o şcolăriţă – şi Normalista – după

[20] Ibidem, p. 346.

apelativul „normalisto!” aruncat de sora sa. Porecle de circumstanţă, provizorii şi lipsite de însemnătate pentru fondul psihologic sau caracterologic al respectivelor personaje. În această împrejurare, absenţa onomastică rămâne, ca şi în exemplul de mai sus, cu totul nesemnificativă, căci ea este nu numai justificată, verosimilă (într-o situaţie ca aceasta nu e deloc neobişnuit ca un autostopist să *nu* afle numele tovarăşilor de drum), ci şi lipsită de sugestii la nivelurile de substanţă ale operei.

3. Pentru că absenţa nominală are relevanţă (naratorul *ştie* numele, dar nu-l devoalează pentru a sublinia ceva): vezi omisiunile onomastice din *Craii de Curtea-Veche* ori din *Întâmplări în irealitatea imediată*.

Dat fiind că această subcategorie prezintă maximul de interes, vom oferi mai multe exemple. Anonim e şi protagonistul din *Prins* (1969), de Petru Popescu, desemnat strict şi rece prin „inginerul”, adică redus la o latură exterioară, profesiunea. Omisiunea numelui vrea să sugereze dimensiunea general-umană a dramei unui bărbat în plină maturitate care află că în mai puţin de-un an va muri de o boală necruţătoare. Că nu e întâmplătoare această absenţă ne convinge şi una dintre precizările eroului însuşi atunci când vrea să lase un ultim mesaj iubitei sale: „N-am să semnez nici la început şi nici la sfârşit; şi fără nume, textul tot al meu rămâne; iar viaţa şi moartea nu se împiedică de numele meu.” Derizoriul unui nume reprezintă derizoriul vieţii sfârşite prea devreme.

Omisiunea antroponimică pare a avea un rost şi în *Simion liftnicul*, atunci când vizează personajul pe care naratorul îl reduce la formula „domnul al cărui nume îl trecem sub tăcere” şi care, după unele indicii, l-ar întruchipa chiar pe autorul cărţii. Numele ar fi înlocuit de o perifrază tocmai pentru că l-ar fi deconspirat pe cel ce reprezintă alter-ego-ul autorului.

Un caz mai generos pentru secţiunea de faţă îl constituie *Nebunul şi floarea* (1970), de Romulus Guga, roman narat la persoana I de către un personaj care nu îşi dezvăluie numele şi care crede că e mort. Dintru început înţelegem că personajul-narator e internat într-un sanatoriu de boli mintale şi că aproape nici unul dintre personajele care apar în această lume nu răspunde la nume obişnuite, ci la nume precum Isus, Reporterul, Majestatea Sa, Clucerul, Savantul, Filozoful ş.a. „Se încheagă astfel o colectivitate bazată pe acceptarea de către toţi a fiecărui delir individual în parte; rezultatul este o

societate în care indivizii se numesc Reporterul, Savantul, Isus, Omul cu floarea, Majestatea Sa, Clucerul, Platt, Iosif, Poney, fiecare dintre aceste nume-porecle fiind sugestive pentru forma respectivă a delirului.”[21]

Perspectiva *interioară* a instanţei narative (în dublu sens – ca persoană I şi ca persoană *închisă* în instituţia pomenită) relativizează discursul, *Adevărul* celor relatate nefiind decât subiectivul *adevăr* al celui ce povesteşte. Prin urmare, sanatoriul, topos al romanului modern, poate fi considerat real, iar cei ce-l populează pot fi luaţi drept nebuni şi infirmieri, ori poate fi locul bizar al unei „vieţi post-mortem” (expresia constituie şi titlul unui alt roman al lui Romulus Guga) relatate de un suflet chinuit. „Văzută din interior, lumea alcătuită din paznici şi internaţi nu este deloc o «altă lume», ci o lume obişnuită, la proporţii reduse, esenţializată, având-şi propriile legi de existenţă. Personajele, ambianţa sunt concomitent reale şi fabuloase; reale, fiindcă Povestitorul înregistrează totul cu fidelitate şi fără a avea sentimentul bizareriei, şi fabuloase deoarce aerul pe care îl au bolnavii şi atmosfera din instituţia în chestiune sunt nefireşti la culme.”[22] Dar aceeaşi relativizare a discursului impune şi o altă perspectivă, care uneşte semnele celorlalte două: potrivit acesteia, *Nebunul şi floarea* ar fi o parabolă – iar acesta e sensul cel mai probabil al scrierii. Numele proprii susţin această lectură, căci ele sunt generice, reprezentând fie porecle, fie supranume – şi până şi infirmierii sunt desemnaţi prin „false nume”: Chelul, Amiralul, Albastru. În acest context parabolic, în care doar infirmierele poartă nume obişnuite (Irina, Natalia, Rebeca), nume precum Savantul, Reporterul sau Filozoful au un evident caracter generalizator, transindividual, iar „Isus” devine o „marcă” a unei pluralităţi de sugestii: fie personajul ce susţine că *este* Isus chiar spune adevărul, fie într-adevăr e nebun – şi evident că într-o lume în care deja Isus a intrat în Cetatea Sfântă, „noul” Isus e suspectat de pierdere a minţilor sau de impostură. Faptul că personajul narator „învie”, fie în sens propriu, fie în sens figurat (ca şi conştiinţă), nu face decât să ambiguizeze, fertilizator, discursul romanului, să îi dea o neaşteptată credibilitate „nebunului” Isus. „Ceea ce uimeşte în *Nebunul şi floarea*, dincolo de sensurile simbolic-expresioniste inculcate naraţiunii (o intenţie e refacerea, cu mijloacele derizoriului tragic, a

[21] Petru Mihai Gorcea, *Structură şi mit în proza contemporană*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 120.
[22] Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974, p. 145.

lumii biblice, câteva personaje se numesc Isus, Pavel, Iosif, Rebecca, altele, pornind din alte intenţii parabolice, reprezintă îndeletniciri, demnităţi sau ipostaze cristalizate haotic: Reporterul, Clucerul, Filozoful, Majestatea Sa, Omul cu floarea, Savantul, Platt – întruchiparea mereu zădărinică a spiritului practic etc.), este chiar capacitatea aceasta de a ridica în plan o lume paralelă, din individualităţi cu un relief de neuitat."[23]

Absenţa numelui personajului-narator capătă relevanţă tocmai în măsura în care eroul se consideră mort – deci în măsura în care se consideră el însuşi o absenţă: „Simţeam că se naşte în mine un gol râvnit de atâta vreme, un spaţiu etern ferit de chinuitoarea problemă a dispariţiei, un spaţiu capabil să regenereze totul din esenţa nimicului a cărei desăvârşire devenisem. Eram liber prin acest gol etern, pustiitor de rece, un vid ce tindea să devină infinit, ferit de dezgustul morţii. Trecusem peste tot, dar mai ales peste chinuitoarea memorie. Stăteam acum încremenit în faţa conştiinţei ce-o simţeam că se naşte în golul ce-l purtam în mine." Confirmarea o avem în pagina următoare, când, aflând numele colegului său de cameră – Isus – şi încercând să îşi cerceteze cunoştinţele religioase, protagonistul constată că nu poate pentru că „golul era însă intact, *devenise fiinţă*". (s.n., M.I.)

Metafora golului e considerată definitorie şi de către Ioan Holban: „Libertatea personajului este aceea a unui «gol etern, pustiitor de rece», unde *nimicul* (infernul) se întâlneşte cu *nimicul* (fiinţa părăsită de memorie): «vidul» spaţial corespunde celui uman, între coridorul întunecat şi obscuritatea celuilalt coridor, al memoriei protagonistului, stabilindu-se o relaţie de geneză reciprocă: coridorul şi memoria se identifică şi se despart pentru a înghiţi mereu alte zone şi alte fiinţe ale spaţiului, tinzând spre «vidul infinit, ferit de dezgustul morţii». Încăperea sanatoriului în care pătrunde personajul romanului constituie *limita* fiinţei şi *deschiderea* nefiinţei; la intrarea în coridorul întunecat forma se retrage în inform, ceea ce este redevine ceea ce nu este, lumea îşi pierde conturul, iar oamenii renunţă la identitatea numelui pentru a-şi nominaliza un atribut; cei din sanatoriu se numesc Chelul, Clucerul, Majestatea-Sa, Savantul, Reporterul, Judecătorul, Mortul: lumea oamenilor devine o lume de «funcţii» şi «adjective», pragul coridorului despărţind semnificatul numelui de semnificantul său."[24]

---

[23] Cornel Regman, *Colocvial*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976, p. 54.
[24] Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987, p. 259 – 260.

Astfel, în cheie parabolică „moartea" protagonistului – el însuşi având dubii cu privire la propria sănătate mintală, căci o întreabă pe una din infirmiere dacă e nebun – are înţelesul unei vidări sufleteşti, iar „învierea" lui, reprezentată de recucerirea respectului faţă de viaţă – după exemplul nebunului ce ţine perpetuu un ghiveci cu o floare în braţe –, şi simbolizată aici de firul de iarbă îngrijit de personajul-narator, trebuie luată, evident, tot ca o revitalizare, ca *împlinire* sufletească: „Există ceva mai presus de singurătate, egoism, minciună şi nedreptate, există ceva mai presus de libertate şi jertfă, dragoste şi deşertăciune. Eu, cu adevărat, am găsit acest lucru în sufletul meu, în sufletul celorlalţi şi vă spun că această unică şi neegalată bogăţie e viaţa. Nu ştiu prin ce miracol s-a născut în sufletul meu această realitate, numai acum mă îngrozesc la ideea că aş fi putut muri cu adevărat, nefericit, căutând cu disperare un sens şi o împlinire fără să ştiu că totul e în mine şi în toţi deopotrivă. Mă gândii la Isus şi la ceilalţi şi mi-a fost atât de dor de ei, c-am început să plâng. Ei păreau oameni adevăraţi, prin credinţa lor că lumea nu e pierdută, că faptele sunt spre vindecare, prin simplitatea şi puterea lor de a deveni la nevoie Crişti şi Judecători." Pasajul dă, evident, cheia de lectură a romanului, şi face suficient de explicit demersul de-a ascunde numele „reale" ale celor închişi în sanatoriu pentru a sublinia caracterul lor tipologic, supraindividual, în contextul unei parabole fără mari pretenţii, dar scrise „curat", într-o manieră tranzitivă, directă, cu o simplitate de mare efect.

Nici protagoniştii lui Costache Olăreanu din romanul *Avionul de hârtie* (1983) nu au o identitate „declarată" nominal, ceea ce poate să pară un accident, însă, în contextul în care avem de-a face cu o poveste de dragoste retrăită epistolar şi purtând datele generice ale oricărei poveşti amoroase, acest aspect e susceptibil de a fi interpretat ca o absenţă voită, intenţionată. În fond, evocând marea iubire, naratorul-epistolier al cărţii evocă şi descrie o sumedenie de personaje, unele cu totul trecătoare, şi majoritatea lor poartă un nume. În acest perimetru al nominalizării personajelor secundare sau episodice, nu poate fi întâmplătoare lipsa utilizării numelor celor doi protagonişti. Naratorul personalizat al cărţii – căci e vorba de o naraţiune la persoana întâi – alege această „elipsă", iar motivaţia pare a se regăsi în notaţii precum acestea: „Ţinând acest jurnal îmi dau seama şi cam care e mecanica unui bun roman de dragoste: *a descrie cu precădere banalul*, tot ceea ce formează în jurul cuplului respectiv o ţesătură deasă de nimicuri, de detalii

oricât de neverosimile.” Sau: „Am vrut să fiu un erou şi ce s-a ales din mine? O umbră zgribulită în acest ungher de clopotniţă, noaptea, sub un cer fără stele, cu nori negri colindând întinderile, într-un sat căruia i-am uitat până şi numele.” Obsesia banalului sau a pierderii identităţii consună cu absenţa nominală, chiar dacă aceasta din urmă pare a avea mai degrabă funcţia, deja comentată, a unei „reprezentări” generice, categoriale; totuşi, nu poate fi negată această persistenţă a temei aneantizării şi a golirii de sine, a pierderii individualităţii. Drept dovadă, iată încă un fragment reprezentativ al cărui obiect este golul, absenţa: „M-am gândit la următoarea ipoteză. Dacă se spune, conform teoriei freudiene, că la baza nevrozelor noastre stau acele conflicte nerezolvate, frustraţii de tot felul suferite de-a lungul anilor (mai ales în copilărie) şi că una dintre căile de vindecare este şi posibilitatea de a le scoate dinăuntru nostru, de ale exterioriza, a le defula sub o formă sau alta, atunci scriitori ar trebui să fie oamenii cei mai fericiţi. Ce şansă extraordinară au ei de a se defula continuu! (...) Ce eroare! *Golindu-se*, ca să spunem aşa, ei fac (şi aici e ipoteza mea) o nevroză de tip invers, o nevroză a mărturisirii totale, a defulării duse până la ultima limită. Descărcându-se, ei rămân fără o minimă energie, sunt secaţi şi goi pe dinăuntru. Cred că cea mai mare dramă a unui scriitor e să descopere într-o bună zi, după atâtea cărţi scrise, zece-douăzeci-treizeci, că nu mai are despre ce să scrie, că şi-a epuizat „fondul sufletesc”. (...) Desigur, eu nu sunt scriitor. Departe de mine asemenea pretenţie! Dar nu cumva scrierea acestei lungi epistole a refăcut, în mic, drumul pe care îl parcurge orice autor punând pe hârtie, cu mai multă sau mai puţină pricepere, tot ce gândeşte şi simte el, până se goleşte?” Citatul ne oferă, prin urmare, şi altă perspectivă asupra absenţei nominale în ceea ce-l priveşte pe eroul masculin: ea ar putea reflecta statutul său de, totuşi (figura modestiei nu ne poate înşela), scriitor (fie şi de epistole) ce îşi consumă existenţa într-o defulare continuă care duce, dureros şi neaşteptat, la vidarea de interioritate. Asta în condiţiile în care adresantul, dar şi obiectul scrierii sale, este femeia iubită cândva.

Aceasta, la rândul ei, nu e numită, iar faptul denotă nu atât ceva despre ea însăşi, cât despre cel care i se adresează, aşa cum sunt de părere şi unii dintre critici: „Personajele n-au nume şi, într-un loc, unul dintre ele (profesorul îndrăgostit) explică de ce: nu o numeşte pe infidela dulcinee de la construcţii ca să nu afle nimeni adevărata ei identitate. Din gelozie, deci, dintr-un

sentiment disperat şi contrariat de posesiune. Ca toate reflecţiile eroului, justificarea este jumătate serioasă, jumătate ironică. Acesta este stilul general al textului."[25]

„«Eul» din romanul lui Costache Olăreanu nu scrie pentru a se elibera, ci pentru a se agăţa (cu disperare) de sâmburele de viaţă pe care i-l oferă fantasma. Condiţia lui, a scriitorului din *Avionul de hârtie*, este aceea a unui «autor-dictator» căruia cititorul trebuie să-i înţeleagă şi să-i accepte «egoismul»; niciodată «el» nu divulgă numele «ei» din credinţa că «ştiind cum se numeşte o fiinţă sau un obiect poţi să le stăpâneşti» şi din dorinţa ca imaginea «ei» să rămână doar «în stăpânirea» lui: egoism al îndrăgostitului dar şi al scriitorului."[26]

Toate exemplele de până acum demonstrează că absenţa formală a numelui are adesea un revers în „plinătatea" conotativă. Vera Călin, ocupându-se de rolul omisiunii în textul ficţional, interesată fiind de „funcţiile şi valoarea pe care le pot căpăta, în literaturile moderne, suprimarea expresivă, figurile reticenţei."[27], ajunge la concluzia că „există nenumărate feluri de a nu spune ceva, de a omite, ceea ce presupune ideea că stilul eliptic, reticent, flegmatic invită la descoperirea unor conotaţii variate, mai mult chiar, că el pretinde un anumit tip de lectură în care coeficientul de participaţie al cititorului este dintre cele mai ridicate."[28] Este şi cazul multora dintre numele proprii care dezvăluie ascunzându-se; şi e vorba mai ales, cum am văzut şi vom mai vedea, de ficţiuni construite în general pe principii reductive, pe stilizarea alegorică, „metafizică" sau parabolică, pe o structură simplă, aceea care e „percepută ca un sistem de *procedee minus*, de relaţii nematerializate"[29] Evident, frecvent omisiunea poate fi vidă[30], însă în cazul numelui propriu la fel de frecvent tăcerea e semnificativă, „plină"; în acest sens, comentariul aceleiaşi Vera Călin poate fi, mutatis mutandis, aplicat absenţei nominale: „Tăcerea poate proveni din conştiinţa unei inadecvări între vorbirea omenească şi nevoile spirituale ale fiinţei umane. De aceea, la originea unei ipotetice retorici a tăcerii, poate sta

[25] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 337.
[26] Ioan Holban, op. cit., p. 318.
[27] Vera Călin, *Omisiunea elocventă*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1973. p. 5.
[28] Ibidem, p. 8.
[29] I. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*, traducere de Radu Nicolau, Bucureşti, Ed. Univers, 1970, p. 74.
[30] „Există tăcerea «goală», după cum există tăcerea redundantă." – Vera Călin, op. cit., p. 12.

dorinţa unui contact direct cu esenţele. Tăcerea poate fi pură absenţă, hiat, dar, şi în acest caz, pentru a deveni, după clasificare *Retoricii generale* de la Liège, «o metabolă», ea trebuie să transmită o cantitate de informaţie, aşa cum transmit spaţiile albe din conversaţiile sau monologurile personajelor lui Beckett. Tăcerile cu valoare stilistică, tăcerile din punct de vedere literar expresive sunt totdeauna «pline de înţeles», chiar dacă înţelesul se lasă greu tradus. Dificultatea descifrării – stimulatoare pentru receptor – poate fi însoţită de oarecare seducţie. Sensul tăcerii literare fiind conotativ, el se impune – cu mai multă sau mai puţină claritate – numai în context, prin referire la situaţie. O tăcere care nu exprimă ceva – fie şi o întrerupere semnificativă a gândirii, un hiat interior – nu este stilistic interpretabilă. Determinarea pragului dincolo de care o tăcere devine lipsită de sens, de conotaţie, deci inaptă să comunice vreo informaţie, este foarte dificilă, mai ales într-o civilizaţie ca aceea numită de consum, civilizaţie care precipită vertiginos retorizara metaforelor negative."[31]

Un caz aparte, de „frontieră", îl constituie acela al numelor generice, care sunt într-adevăr nume „întregi", dar care, provenind din substantive comune, exhibându-şi semantismul, au rolul de a înlocui numele „real", deci un nume absent. Aceste nume sunt complete formal, dar au rolul de a substitui o absenţă antroponimică.

Personajul-narator din *Arta refugii* (1991), copilul Goma, numeşte persoanele necunoscute după împrejurarea în care le cunoaşte, după vreo caracteristică de tip comportamental, după înfăţişare sau după vreun element vestimentar. Astfel, „Încizmatul" şi „Sprâncenatul" sunt numele sui-generis ale paznicilor de la poarta închisorii. După ce Încizmatul vede că băiatul a adus părinţilor săi ouă roşii, de Paşti, şi izbucneşte („Oăuă roşii, de Paşti? Da' unde vă treziţi voi, bă? În Pa-ta-go-ni-a? Nu-i voie la ouă, nici de Paşti, nici de nepaşti – le pui la loc, în coş!"), eroul îl va numi „Patagonezul", apoi „Cizmă-de-Patagonia" (combinând cele două „nume"). Când paznicul îi va înjumătăţi cozonacul adus părinţilor („- Prea mult! Jumătate!"), va deveni „Jumătateom". După ce va scoate un frumos şi foarte util briceag, va deveni „Bricegosul", apoi, pentru că reţine mai tot conţinutul panerului – „Reţinătorul" şi „Bagabontul", mai încolo va combina şi va da numele „Jumătatepatagonez", iar când

[31] Ibidem, p. 13.

„cerberul" va folosi termenul „permite" – va fi „Permiţătorul". Procedeul e identic cu acela folosit de Paul Georgescu (vezi analiza din partea întâi).

La fel se întâmplă în romanul *Racul* (1976) al lui Alexandru Ivasiuc, în care doar o mână de personaje, acelea care iau parte la lovitura de stat şi cele câteva întâlnite de Miguel, protagonistul, în drumul său iniţiatic, „au favoarea" de a purta nume, tocmai pentru că sunt aruncate în „schema" didactică a unei parabole asupra mecanismelor politicii şi terorii. Majoritatea comentariilor pun în evidenţă acest aspect:

„Toate celelalte personaje, care fac parte din minoritatea dominantă sau din aparatul ei represiv, sunt deliberat văzute nu ca individualităţi, ci ca «membrii unui grup social», calitate în care acţionează – diferită fiind numai specializarea practică, strategică şi tactică, a funcţiei exercitate, şi de aceea, cu excepţia frazeologului liberal Don Fernando, ei sunt – fapt semnificativ – anonimi: Comandantul jandarmeriei, Generalul comandant al aeroportului etc. Înzestrarea personajelor cu exponenţiala mentalitate a clasei, straturilor sau categoriilor sociale cărora le aparţin – mai ales în cadru parabolic – este o modalitate îndrăgită de sensibilitatea literară contemporană, practicată de mari scriitori, de la Brecht, Dürrenmatt şi Frisch până la Leonardo Sciascia"[32]. „*Racul* e de la un punct un roman musilian, cu personaje unidimensionale, fără substanţă psihologică propriu-zisă, mai degrabă exponenţiale: predomină un vizionarism de esenţă negativ-ironică, utilizând forme ale parabolei, satirei expresioniste şi mitului. Această modificare a structurii epice nu e fără legătură cu problematica însăşi a romanului în care elementul principal constă (indiferent despre care din cele patru căi de cucerire a puterii am vorbi) în dispariţia individualismului."[33] „Este inutil să căutăm în *Racul* personaje memorabile, lipsind analiza stărilor psihologice şi a stărilor de conştiinţă cu care ne-a obişnuit romanul modern. Personajele reprezintă elementele unei scheme, şi de aceea n-au pregnanţă şi nu se pot înţelege decât în funcţie de toate laturile schemei. Don Athanasios nu este (şi nu poate fi) un dictator individualizat, el reprezintă Teroarea, Puterea ce fabrică neîncetat forme de represiune, el prefigurează, pe scurt, portretul-robot al Dictatorului scelerat într-o epocă de criză a conştiinţei moderne. Fernando este liberalul care se lasă

[32] Paul Georgescu, „Un roman al liberului arbitru", în „România literară" nr. 4, 1977, apud *Al. Ivasiuc interpretat de...*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1980, p. 244.
[33] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Braşov, Ed. Aula, 2001, p. 179.

flatat de putere şi abdică lamentabil de la principiile lui. Miguel întruchipează inteligenţa tânără care gravitează în jurul puterii şi, detestând-o, o serveşte. Adevăratul erou al cărţii este Marele Mecanism al unei istorii mici.”[34]

De fapt în *Racul* se regăsesc reprezentate nu numai numele generice, care substituie numele „adevărate”, ci şi acelea cu desăvârşire absente, cum ar fi numele statului în care are loc acţiunea. Ion Bogdan Lefter glosează pe marginea acestei a-nominalizări: „Plasat într-un stat sud-american neprecizat, deci într-un spaţiu meta-geografic, *Racul* poate părea o «desprindere» de maniera cărţilor precedente – însă e de observat că uzina lui Vinea şi institutul lui Paul Achim (la fel, «ministerul cheie» al lui Ion Marina) nu fuseseră nici ele *numite*, specialitatea lor rămăsese vagă: nu dintr-o insuficienţă a invenţiei «realiste», ci tocmai pentru că prozatorul urmărise funcţionarea acelor instituţii ca angrenaje abstracte ale puterii. În acest sens, se poate vorbi despre o dimensiune parabolică permanentă a operei lui Ivasiuc. Racul este – desigur – parabola «pură», consecinţă radicală a aproximărilor de până atunci. Observaţia că nu mai poate fi vorba în atari condiţii de «psihologii» individualizate ale personajelor înlesneşte remarcarea absenţei lor din întreaga proză a lui Ivasiuc: analitismul ei a avut mereu un aspect ideologizat, abstract, urmărind ecuaţiile categoriale, în contra-sensul psihologismului «realist» («ionic»).”[35]

În *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980), relatarea lui Petrini cu privire la viaţa din închisoare cuprinde şi o precizare referitoare la nume: „La intrarea în galerie, treceam prin faţa unei gherete, în care stătea la căldură, în timp ce noi tremuram de frig, un gardian, căruia trebuia să-i spunem ce număr suntem (fiindcă nu mai avea nume, eram numere).” Anvergura dezumanizării capătă, printr-un asemenea detaliu, pregnanţă. Reducerea deţinutului la un număr arată tendinţa aceluiaşi – în fond – tip de sistem zugrăvit şi în *Racul*, care constă în anonimizarea, în depersonalizarea individului. Totalitarismele au ca scop întoarcerea omului la un „spirit” gregar şi, deci, anonim; o arată şi mărturiile lui Soljeniţîn din celebrul *Arhipelag Gulag*: „Apoi, cu totul făţiş, au preluat valoroasa experienţă cu numerele: să înlocuiască numele deţinutului, «eul» deţinutului, personalitatea deţinutului cu un număr, astfel încât să nu se mai deosebească unii de alţii prin particularităţile lor umane, ci doar printr-o

[34] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 529.
[35] Ion Bogdan Lefter, *Alexandru Ivasiuc, ultimul modernist*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2001, p. 120.

unitate în plus sau în minus într-un şir uniform. Această măsură poate deveni o măsură de opresiune, însă numai dacă este aplicată cu consecvenţă, până la sfârşit. Au încercat să facă asta. Numerele, trecute pe petice albe, erau cusute pe spate, pe piept, pe căciulă şi pe picior sau pe mână. (...) Supraveghetorii au primit ordin să-i strige pe deţinuţi numai pe numere, iar numele să nu-l ştie şi să nu-l ţină minte.”

Dar la nivelul numelor proprii, în *Cel mai iubit dintre pământeni* Marin Preda recurge la un moment dat şi la „tehnica” eufemismului. Pe de o parte din raţiuni autenticiste, adică din intenţia de a sugera caracterul „documentar” al cărţii sale: lui Blaga, de pildă, Preda nu-i consemnează numele, ascunzându-l sub formula poetul-filosof, suficientă însă pentru recunoaştere; tot aşa, nici numele celorlalţi scriitori pomeniţi nu sunt divulgate, ascunzându-le sub nişte iniţiale, dar „proprietarii” criptonimelor fiind, în general, recognoscibili după sintagmele pe care Preda le foloseşte – sintagme (antonomaze) de genul „zimbrul prozei româneşti”, utilizat, transparent, pentru „Sadoveanu” ş.a.m.d. Pe de altă parte, din raţiuni „literare”, în măsura în care înregistrăm efecte de mister, tragism şi senzualitate – cel puţin în ce priveşte absenţa numelui uneia dintre primele iubite a protagonistului, aşa-numita „Căprioara”. Totodată, asistăm, pe măsura relatării, la naşterea unui nume „propriu” dintr-un nume comun; întâi este remarcată trăsătura fundamentală a eroinei, care îl duce pe povestitor spre o comparaţie a cărei banalitate e asumată, dar care pune în evidenţă trăsătura cu pricina: „Spre uluirea mea, această fată de o frumuseţe deosebită (am să folosesc aici o comparaţie uzată, dar perfect, adică obiectiv, potrivită), care semăna şi la trăsături şi în firea ei cu o căprioară, începu să-şi oprească privirile asupra mea.”; apoi se trece de la comparaţie la substituţie, fără a fi scăpat din vedere, totuşi, punctul de plecare: „Şi totuşi această căprioară, nu era nici o îndoială, îmi arunca priviri (e drept neurmate de minunatul surâs), totuşi priviri care întârziau asupra mea mult mai mult decât o clipă, ca să mă pot înşela: avea ceva cu mine! Dar ce? mă plăcea? (...) «De ce te uiţi tu aşa la mine?» o întrebasem în cele din urmă; fiindcă, fără să fie frumoasă cum era căprioara, nu era lipsită de farmec şi pe de altă parte mă făcuse curios să aflu pricina acestei aversiuni accentuate şi instinctive (nu-i făcusem nici un rău, nu schimbasem cu ea niciodată nici un cuvânt). «Tu, tu, tu!», mi-a şoptit atunci acea fată abia stăpânindu-şi bucuria ei neroadă că mă putea, în sfârşit, defini... «Ei, da, i-am răspuns eu, eu, ce e cu mine?»... «Ştii tu

ce e tandreţea?!» mi-a spus. Am izbucnit într-un hohot de râs sarcastic şi i-am confirmat: «Ei, da, tandreţea, da, nu ştiu, dar n-o să mă înveţi tu ce e, hai sictir!» Căprioara îşi mişcă privirea ei catifelată şi dulce într-o parte şi avut alt răspuns când îi pusei aceeaşi întrebare, adică de ce se uita aşa de insistent la mine. «Cum ştii tu atâta materie!? » Aşa deci, era admiraţia…”; faza ultimă e aceea a transformării substantivului comun (scris cu literă mică) în substantiv propriu (scris, evident, cu majusculă): „«O iubiţi pe…» l-am întrebat eu pe neaşteptate şi am pronunţat numele Căprioarei.” Când povestea de dragoste e deja consumată, consemnarea devine alternativă, trecând de la termenul comun la cel propriu; dat fiind contextul, litera mică parcă accentuează nostalgia care răzbate printre rânduri: „Până într-o zi, când mă căută la şcoală Căprioara. Era tăcută ca şi în ziua revederii noastre, dar trufia îi dispăruse, fără să mai fie însă căprioara de altădată. (…) Nici n-am mai întrebat-o, chirurgul desigur era o canalie fiindcă o părăsise, îmi dădeam seama clar, şi nu cum spunea Căprioara, că ea îl părăsise pe el. M-am uitat mai bine la ea. Căprioara era rănită şi deodată mi s-a părut mai frumoasă ca înainte, cu suferinţa pe chipul ei speriat.”

II.2. Tipuri de nume după criteriul semantismului

Criteriul „conţinutistic” (semantic) vizează componenta îndeobşte numită a „semnificatului”, adică a denotatului. Este vorba despre acea dimensiune care în contexte situaţionale, factuale, pragmatice rămâne „în paranteză”, întrucât aici funcţia numelui se reduce la indicarea, desemnarea unui

referent.[36] Situaţia particulară a numelui propriu în contexte narative (artistice) ne arată că aici în paranteză este pusă tocmai funcţia indicatoare, adică aşa-zisul „sens referenţial”[37], în timp ce semnificatul „urcă la suprafaţă”, e scos în evidenţă prin „presiunea” contextuală. Frege reprezintă unul dintre cei care au formulat şi au demonstrat însuşirea elementelor (de genul descrierilor definite, numelor proprii, demonstrative, deictice etc.) aparţinând discursului de tip ficţional de a avea un sens (*Sinn*), dar nu şi un referent (*Bedeutung*): „Atunci când ascultăm, de pildă, un poem epic, ceea ce ne fascinează, în afara eufoniei verbale, este doar sensul frazelor, precum şi viziunile şi sentimentele evocate de către acestea. Dacă am pune problema adevărului, am fi nevoiţi să lăsăm deoparte plăcerea estetică pentru a ne întoarce la observaţia ştiinţifică.”[38]

Pornind de aici, distincţia pe care o putem face ar fi aceea între numele cu semantism la vedere, respectiv nume cu semantism obliterat.

Cele dintâi sunt percepute ca nume cu sens mai mult sau mai puţin explicit[39]: Păturică, Şoricescu, Leşescu, Stihescu, Stângu, Misticescu, Fumurescu, Brunescu, Repezeanca, Săpunescu, Trăncănescu, Sugativescu, Poliţescu, Ciolănescu, Ploscă, Boroboaţă, Nour, Topor, Breb, Fişic etc.

Unele dintre acestea sunt porecle ori supranume, deci semantismul vizibil are o explicaţie „naturală”. Iată, de pildă, comentariul lui Dumitru Micu cu privire la o astfel de numire „motivată”: „Caracterizată onomastic, Ioana Valsamaky-Farfara, supranumită Indolenta, are ceva din placiditatea Olimpiei Tulea, fără a fi o frigidă însă, ci «pasională», în sensul că datorită tocmai calmului imperturbabil, care o face să pară inaccesibilă, stârneşte pasiuni ardente. Curtată fin de către Pomponescu, cucerită vijelios de către Ioanide,

---

[36] „Prin denotaţie sau sens denotativ se are în vedere, în domeniul apelativelor, legătura, istoriceşte constituită, între semnificat şi semnificant, între planul conţinutului şi planul expresiei sau, în termenii semanticii tradiţionale, sensul lexical, sensul cuvântului.” – Victor Vascenco, „Sens referenţial, sens denotativ şi sens conotativ. Cu privire specială asupra onomasticii”, în *Studii de onomastică*, I, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai”, 1976, p.68.

[37] Ibidem, p. 66.

[38] Gottlob Frege, „Sinn und Bedeutung”, în *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 1892, p. 25, apud Oswald Ducrot şi Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu, Bucureşti, Ed. Babel, 1996, p. 242.

[39] De ce „mai mult sau mai puţin” explicit? Întrucât semantismul nu are, în planul expresiei, o „reprezentare” identică formei numelui comun din care „provine” numele propriu. De pildă: una este „Topor” sau „Ploscă”, unde diferenţa dintre substantivul comun şi cel propriu e dată de majusculă, alta este „Săpunescu” sau „Ciolănescu”, unde desinenţa –escu „face”, de fapt, numele, dă diferenţa specifică a numelui propriu. Sau: una e „Stângu”, alta e „Stihescu”, unde pe de o parte contribuie la transformarea în nume propriu desinenţa „–escu”, iar pe de altă parte radicalul „stih”, ce ne sugerează continuarea: stihie.

care însă, după un episod erotic focos, consternat de «indolenţa» ei, o abandonează demnitarului, Ioana e femeia care «se lasă învinsă cu voluptate», care nu provoacă deliberat, dar nici nu opune rezistenţă, care, actriţă, «joacă» şi în dragoste, «trăind» rolul, punând în joc o pasiune stăpânită. În contactele cu ea, Ioanide are sentimentul de a se împreuna cu o statuie a Afroditei."[40]

Altele intră în categoria nume „realiste", adică nume care deşi au încorporat un sens, acest sens nu e „confirmat" de purtători (Strâmbu, ţăran din *Răscoala*, nu e „strâmb", nici la propriu nici la figurat, Nechifor, din *Baltagul*, nu e, totuşi, un învingător; acelaşi tip de raport cu numele său îi aparţine şi lui Giurgiuveanu din *Enigma Otiliei* ş.a.m.d.), adică nu e „motivat"; sensul nu e perceput ca indicând o trăsătură a personajului, ci, precum în situaţiile factuale, un denotat „accidental". De aceeaşi părere este şi Yves Reuter, atunci când spune că numele „«dă viaţă» personajului. Ca şi în viaţa reală, îi fundamentează identitatea. *Acest efect va fi cu atât mai puternic cu cât numele va fi fabricat după tiparele curente*."[41] (s.n., M.I.)

A treia sub-clasă e a numelor care nu sunt porecle şi care au un sens denotativ perceput în contextul operei drept motivat întrucât desemnează fie o însuşire a actantului, fie vreo semnificaţie a operei; această situaţie poate fi percepută diferit în funcţie de paradigma textului: într-un roman ce se vrea realist frecvenţa ridicată a acestui tip de nume dă impresia de contrafăcut, artificial, convenţional, pe când într-un roman cu intenţii alegorice ş.a.m.d. astfel de nume au, paradoxal, un caracter „natural". Cele mai frapante cazuri sunt acelea în care *numele de botez* are un semantism explicit – am semnalat la momentul potrivit astfel de *nume mici* precum *Acvila* Baldovin (în *Tangoul memoriei*) sau *Apostol* Bologa (în *Pădurea spânzuraţilor*). Iată, din nou, comentariul lui Dumitru Micu, de data asta având ca subiect un nume propriu de botez: „Diametral opusă temperamentului Indolentei, este Sultana, fiica lui Saferian Manigomian. «Ioana – dezvăluie naratorul – era o văpaie rece şi pasivă, Sultana – o flacără roşie». Dragostea ei este impetuoasă şi agresivă. Sânge iute, oriental, armeanca sare ea la Ioanide şi-l îmbrăţişează; mai mult: îi propune să fugă cu ea în Egipt. Posedă, într-un cuvânt, temperament de «sultană»."[42]

După cum se observă, distincţia dintre *autentic* şi *convenţional* depinde de perspectiva aleasă. Atunci când Paul Cornea discută despre diferenţa operată de Ibrăileanu între directeţea lui Alecsandri şi subtilitatea lui Caragiale optează pentru aceeaşi nuanţare contextuală: „Înainte de Caragiale, Alecsandri

[40] Dumitru Micu, *G. Călinescu. Între Apollo şi Dionysos*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979, p. 601.
[41] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997, p. 63.
[42] Dumitru Micu, ibidem.

experimentează un întins domeniu al comicului de limbaj. Găsim la el exploatarea diverselor registre şi stiluri ale limbii în vederea unei portretistici caricaturale care se serveşte de forme lexicale, conotând profesiunea, originea socială, naţionalitatea etc. (...) Chiar şi în numirea personajelor, Alecsandri demonstrează o anumită îndemânare. Ea a fost totuşi contestată de Ibrăileanu într-un studiu celebru. Criticul era de părere că autorul Chiriţei se comportă «copilăreşte» dând eroilor nume deduse direct din profesia, starea socială ori trăsătura pertinentă a caracterului: comisarului îi zice Săbiuţă, poetului Acrostihescu, gelosului Zuliaride, boierului bun şi vrednic de încrederea concetăţenilor Stâlpeanu etc. În schimb, la Caragiale motivarea ar fi profundă şi subtilă. Operând prin sugestii care reclamă complicitatea cititorului (de unde satisfacţia, incomparabilă ca efect, când sensul e recuperat).

Că e la mijloc o chestie de geniu – cine se poate îndoi? – dar e, nu mai puţin, şi o chestie de gen. Modelul vodevilesc nu se bazează pe *dezvăluirea* caracterelor, ci pe *desfăşurarea* lor într-o acţiune vioaie; felul de a fi al eroilor e determinat de la început iar ceea ce are importanţă e doar ce se întâmplă; ca atare, şi la Alecsandri, ca şi la maeştrii francezi ai genului, numirile sunt în mod premeditat «convenţionale» şi nu «naturale», spre a face din capul locului lizibilă demonstraţia comică. Pe de altă parte, se cuvine menţionat că uneori, când vodevilul tinde spre comedie sau când, din cine ştie ce pricină, scriitorul rezistă primului impuls, el reuşeşte să iasă din rutina procedurii metonimice, izbutind să scornească denumiri de un semantism expresiv. Astfel, Brustur şi Cociurlă, cei doi pretendenţi la mâna fetelor Chiriţei, sugerează mârlănie, rusticitate frustă, Guliţă – râzgâială şi mediocritate etc."[43]

Tot la dihotomia autentic / convenţional recurge şi Marian Barbu, atunci când dedică un întreg subcapitol onomasticii romanului românesc de mistere: „Legată direct de portretul personajelor este *denumirea lor*. Este binecunoscut faptul că «botezul» unui personaj, când este făcut în mod ingenios de către autor (fie pe bază de simpatie, de revelaţie etc.), ajunge să domine timpurile. Ba uneori, numele unui personaj defineşte o trăsătură umană, socială ş.a.m.d. Întrebarea este: în ce măsură romanele de mistere au pus în circulaţie nume? Şi în ce fel unele dintre ele pot fi socotite ca autentice sau convenţionale?"[44] „Teza moralizatoare a romanului de mistere – continuă criticul – făcea ca pe scriitori să-i intereseze mai ales aspectul general ori de principiu al organizării sociale. Şi în această direcţie îşi numeau personajele. Foarte multe dintre ele poartă nume străvezii ale unei stări, trăsături umane, contemporane, apropiate

[43] Paul Cornea, *Itinerar printre clasici*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1984, p. 55 – 56.

[44] Marian Barbu, *Romanul de mistere în literatura română*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1981, p. 216.

mult (uneori până la identitate) de denumirile lui Alecsandri.”[45] Şi urmează exemple, din care spicuim doar câteva, fără a fi uitată comparaţia cu dramaturgul Caragiale: „Unele personaje care lucrează în justiţie sunt numite transparent pentru domeniul preferat şi, implicit, pentru caracterul lor. Un avocat este numit Trăncănescu (= a trăncăni, echivalentul lat., *latrans*). Caragiale, mai târziu, îi va spune avocatului *latrans* – Caţavencu. Denumirea judecătorului Lobadă, Bujoreanu o obţine printr-o contaminare tot a două noţiuni din limba vorbită, ţărănească – lobodă (din slv. *lobodă*) şi obadă (v. slv. *Obedu*). De ce a numit pe «onorabilii» justiţiei astfel, se poate deduce şi din profesiunea juridică a autorului, dar şi poate datorită faptului că pricinile puse pe rol pentru cei doi proveneau de la sate.”[46] Concluzia ne arată „labilitatea” accepţiilor binomului „autentic / convenţional”: „Scriind astfel despre numele personajelor din *Misterele Bucureştilor* deducem că ele sunt autentice. Convenţionale sunt doar schemele pe care evoluează, grupându-se, în ultimă instanţă, tranşant: buni – răi.”[47] Dacă *autentic* înseamnă „conform personajului”, atunci într-adevăr putem accepta termenul; dacă, însă, înseamnă „conform realităţii” – şi chiar aşa se înţelege aici, dat fiind că se subliniază faptul că dimensiunea convenţională e legată de schemele evolutive ale personajelor – atunci termenul îşi pierde valoarea de adevăr. Dezvoltarea ideii nu o face valabilă, mai ales că însuşi criticul găseşte contraargumente: „Schematismul convenţiilor din romanul de mistere s-a redus mai mult la situaţii, la atmosferă, la tabieturi, la comportamentul personajelor şi mai puţin la denominarea acestora. Sunt şi cazuri, bunăoară, când toate fetele tinere trebuie să se numească Maria (Să fie oare o aluzie la «misterul» fecioarei Maria?!). Sau când intruşii care tulbură mai ales stări sociale să poarte nume de împrumut (la noi grecismele, turcismele, încă mai sunt în floare).”[48] Impresia de melanj între nume uzuale şi cele „convenţionale” (adică transparente semantic, precum în teatru) e îndreptăţită, dar constatarea finală că *dominanta* ar fi aceea a numelor „autentice” este falsă, mai ales că e vorba de romanul de mistere: „Aşadar, caracterizarea personajelor prin numele lor este o formă simplă de a înfăţişa viaţa şi de a individualiza, de a puncta generalizat aspectele ei.”[49] Caracterul convenţional ni se impune, împotriva concluziilor lui Marian Barbu (şi în conformitate cu majoritatea exemplelor date chiar de el). Concluzii contrazise de acelaşi critic în finalul demonstraţiei, în sensul că recunoaşte aplecarea pionierilor romanului nostru către

[45] Ibidem, p. 216 – 217.
[46] Ibidem.
[47] Ibidem.
[48] Ibidem, p. 218.
[49] Ibidem, p. 219.

caracterizarea directă prin nume şi mutaţia poeticii onomastice a romancierilor noştri de după către principiul numirii „realiste”, adică ne-convenţionale, adică ne-transparente semantic („În romanul de mai târziu, din literatura noastră, caracterizarea personajelor prin nume n-a mai devenit o tehnică sau mai bine zis o preocupare tendenţioasă. Aşa cum portretele statice au dispărut, locul lor fiind luat de ceea ce Warren numea «caracterizări dinamice sau evolutive».”[50]

Poate cea mai potrivită descriere a numelor proprii convenţional-semantice (care, deci, au un semantism expus) este, în mod indirect, aceea pe care Nicolae Manolescu o dedică aceloraşi romane de mistere (şi, în genere, romanului postpaşoptist); explicaţia cu privire la modul de narare explicit şi *subliniat* al respectivilor romancieri poate fi aplicată asupra numelor proprii din aceleaşi texte: „Aceeaşi facilitate a intrigi şi a psihologiei: este destulă naivitate în acestă latură, câteodată cu tot dinadinsul infernală, a romanelor de mister. Însă e momentul să precizăm un lucru: romanele de acest fel nu-şi propun să facă analiză psihologică. Am putea numi modalitatea la care recurg (şi de care mă voi ocupa în continuare) *analiză fizionomică*. Este marea lor descoperire. Cum procedează? Autorii, Filimon însuşi, alcătuiesc, în spirit romantic, un întreg sistem de echivalenţe între firea personajelor şi ceea ce li se citeşte pe chip. (...) În romanul lui Filimon convorbitorii îşi pândesc necontenit obrazurile. Expresivitatea fizionomică, pentru a sugera ceea ce autorul doreşte, trebuie să aibă o anumită «brutalitate» sau, în orice caz, să nu fie echivocă. Nu numai o simţire clară, dar şi una mincinoasă trebuie exprimată direct, «pe faţă». Când e nevoit să-şi ascundă gândurile, personajul trebuie doar să întoarcă faţa de la cel cu care vorbeşte. Cititorul văzând-o – ca într-un *aparte* de teatru – înţelege ceea ce interlocutorului fictiv îi rămâne necunoscut. Analiza fizionomică este una «pe faţă»: atât în sensul că se exprimă cu ajutorul mimicii, cât şi în sensul că e fără secrete.”[51] Numele proprii au un comportament similar: exprimă „pe faţă” o trăsătură mai mult sau mai puţin importantă a personajului, aparţin, la urma urmei, instrumentarului acestei „analize fizionomice”.

A doua categorie ar fi a numelor „neutre” („fără sens”, aparent) – cu semantism „ascuns”, de fapt. Aici intră numele cu etimologie obliterată de provenienţa străină sau de „uitarea” sensului iniţial.[52] Frecvent această

[50] Ibidem, p. 220.

[51] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 100 – 101.

[52] „În limbile moderne, oricum, numele au devenit – în marea lor majoritate – opace, simple potriviri mai mult sau mai puţin agreabile de sunete.” - Andrei Cornea, „Romeo”, în „Observator cultural” nr. 70, 26 iunie – 2 iulie 2001, p. 14.

etimologie este ignorată de autor, fie pentru că nu caută în mod special numele personajelor, fie pentru că e interesat doar de evitarea unor nume care să evoce contextele în care au fost prezente anterior. Cum aminteam, Radu Petrescu se află, declarat, în căutarea unor nume „transparente”, adică, de fapt, comune – fără a fi interesat de etimologia lor, ci doar de „clişeizarea” acestora. La fel de des etimologia este ignorată de cititor, şi numai contextul sau competenţa determină scăderea gradului de „obliterare”: Manoil, Elena, Maria, Gheorghe, Alexandru, Sofia, Gheorghidiu, Ştefan, Vasilescu, Irina, Popescu, Călin Adam, Simion etc.ş.a.m.d. Şi aici ar fi de făcut o precizare: dat fiind faptul că autorul nu se poate baza în mod esenţial pe competenţa etimologică-filologică a cititorului, care cuprinde, teoretic vorbind, un spectru uriaş de cazuri particulare, el trebuie, dacă intenţionează să mizeze pe substratul etimologic al numelui, să îi dea cititorului indicii *contextuale* de asemenea natură încât să îl determine măcar să se intereseze (să consulte materialele necesare) asupra naturii acestui substrat; altfel, „arheologia” lingvistică va tenta doar pe specialişti sau pe pasionaţi, ceea ce restrânge enorm numărul cititorilor care să acceadă la înţelesul integral al operei.

De asemenea, foarte des autorul nu intenţionează să sublinieze vreun sens ascuns printr-un nume „opac”, dar dacă intenţionalitatea operei, dacă discursul sugerează, din vreo perspectivă anume, necesitatea explorării etimologice, atunci evident că demersul devine pertinent. Ca să luăm un exemplu: nu putem spune că folosind numele „Ion”, al cărui etimon ebraic însemna „Dumnezeu e milostiv”, Rebreanu marchează astfel personalitatea personajului său, care de fapt e chiar opusă acestei conotaţii. „Ion” devine semnificativ făcând abstracţie de etimologia numelui: poate denota simplitate, primitivism... Semnificaţia din sfera gândirii religioase a numelui nu e de regăsit întotdeauna în sfera profană. Aceasta înseamnă că numele nu e potrivit personajului? Nicidecum, dat fiind contextul realist-tradiţional-rural al imaginarului operei. Totuşi, aşa cum am văzut, numele „George”, din acelaşi roman, poate să intre în complexul de elemente ale textului care îi reconstruiesc acestuia „profilul” din perspectiva unui roman cu sub-structură mitologică (vezi supra, demonstraţia Elisabetei Lăsconi) Abia în acest caz devine necesară etimologia numelui în cauză (sau nici măcar atât, ci doar conotaţia mitologică a lui George/Gheorghe).

Astfel, când despre Don Athanasios, Eminenţa Cenuşie a „minunatei lumi noi” din *Racul*, cel ce întruchipează Răul, Teroarea etc., se spune că „ar fi, după cum îl predestinează numele său (athanasia = nemurire), fără de moarte: el nu are moarte, nu este condamnat la moarte. El ştie totul, el organizează totul.

Ceilalţi sunt, în virtutea întâmplării, condamnaţi."[53], vedem că sursa conotaţiilor se află în explorarea etimonului.

În alte cazuri, însă, „plonjeul" etimologic rămâne inutil – sau chiar dăunează interpretării, în măsura în care pretenţia relevanţei nivelului etimologic este prea mare, ceea ce pune problema adecvării interpretării la, din nou, (con)textul operei. Iată cazul analizei lui Cornel Ungureanu la romanul *Lumea în două zile* (1975), de George Bălăiţă, în care entuziasmul hermeneutic duce la speculaţii gratuite. Astfel, a spune că datorită sensului etimologic sanscrit al particulei *anti* (= *faţă de, în prezenţa lui*) din „Antipa" putem să conchidem că „romanul se va desfăşura în prezenţa eroului, mereu *faţă de* el prin cei chemaţi să-i recompună (vezi *martorii*) destinul"[54], mi se pare pe de o parte mai degrabă o formulare metaforică, iar nu o analiză critică a numelui, iar pe de altă parte o dovadă de sofisticare inutilă (până la urmă, *anti* înseamnă ceea ce ştie mai toată lumea, *împotrivă*, iar acest sens e suficient de limpede ilustrat de ceea ce întruchipează Antipa: coincidenţa contrariilor din perspectivă antropomorfică). Dacă în „Racliş", numele ultimei persoane cu care eroul se va întâlni înainte de moarte, se poate identifica sugestia „raclei", adică prevestirea morţii, în ce priveşte semnificaţia poziţiei personajului numit August pălărierul, aşa cum ar reieşi ea din substratul etimologic („cel care trezeşte la viaţă") mi se pare din nou forţată: „intrarea în scenă a personajului dă viaţă romanului"[55], spune criticul, alunecând din nou pe panta speculativului, căci nu prea înţelegem cam ce ar însemna că un personaj „dă viaţă romanului" prin simplul fapt că e primul numit. În al treilea rând, excesivă e atribuirea unor semnificaţii speciale numelor ca Agop, Druică, Moiselini, pentru care nu numai posibila sursă – vezi Moiselini, ce-ar putea trimite la Moise, dar fără nici o legătură cu personajul, care nu are nimic din „arhetipul" său (speculaţia îmi aparţine, ca şi rezerva faţă de ea) –, dar nici măcar contextul nu ne îndreptăţeşte la vreo conotaţie. Prin urmare, fără a nega pertinenţa unora dintre sugestiile onomastice, remarcăm totuşi tendinţa de a le exagera, de a le amplifica pur speculativ şi, astfel, fără nici un beneficiu ideatic.

Combinaţiile între un nume (prenume) cu sens obliterat şi un nume (nume de familie) cu sens „la vedere" – sau invers – au şi ele o anumită frecvenţă: Ilie Vraciu, Toma Nour, Apostol Bologa sau Asta Dragomirescu – nume insolit, desemnând un personaj feminin din *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* (1976), de Fănuş Neagu – sunt numai câteva dintre ele.

[53] Cornel Ungureanu, *Contextul operei*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, p. 277.

[54] Cornel Ungureanu, *Proză şi reflexivitate*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977, p. 175.

[55] Ibidem, p. 177.

Cele două serii – nume cu sens transparent, nume cu sens opacizat – nu epuizează lista, căci există nume doar expresive sonor: Blăguţă, Hubăr, Pantazi, Pirgu, Butunoiu, Gânju şi multe altele, care deci nu mizează (nu par a miza) nici pe neutralitate, nici pe exhibarea vreunui semantism. Numele acestea complet închise semantic, dintre care unele probabil inventate (cum par a fi Serescu, Locrin, Cescu) nu sunt deloc lipsite de expresivitate şi adesea dau contextului o aură insolită.

Cât priveşte sensurile numelor, acestea pot fi numeroase. Un nume poate indica o particularitate a personajului sau mai multe. O particularitate fizică, psihică, socială, caracterologică ş.a.. O trăsătură dominantă sau secundară, o particularitate extrinsecă (de pildă, clasa sociologică) ori una intrinsecă (de exemplu, „clasa" temperamentală). Şi aşa mai departe... Yves Reuter ajunge la următoarea clasificare: „numele permite clasarea personajelor în diferite feluri:

– trimite la o epocă (nume mai mult sau mai puţin vechi, mai mult sau mai puţin nobile);

– trimite la o arie geografică şi culturală (efect resimţit chiar de la începutul romanelor ruseşti);

– trimite la un gen (prenumele din poveşti; numele compuse şi nobile din romanele de capă şi spadă; numele surprinzătoare din romanele scince-fiction ...)

– distinge grupurile de personaje în cadrul aceloraşi romane (tineri şi bătrâni; săraci şi bogaţi; autohtoni şi străini ...)"[56]

Aspectul fundamental ar fi acela că etimologia unui nume nu e totuna cu conotaţiile lui (care pot fi intrinsece numelui, în măsura în care aminteşte de contextele sale de existenţă anterioare, respectiv extrinsece, adică aparţinând contextului „prezent"). Conotaţiile reprezintă fie ceea ce aduce numele din alte contexte, fie ceea ce sugerează contextul în care tocmai se discută. Încărcătura culturală (mitologică, religioasă, istorică etc.) poate fi mai mai mult sau mai puţin cuprinzătoare, în funcţie de contextele traversate. Numele propriu poate aduce cu sine o istorie semantică proprie, mai lungă sau mai scurtă. În acest sens, Ioana Pârvulescu susţine (cu referire expresă la numele personajelor feminine, dar sugestia poate fi extinsă la scara tuturor numelor) că o tipologie onomastică ar trebui să aibă în vedere „în primul rând dicotomia: nume bogat literar / nume nou, fără greutate literară"[57]. Deci s-ar putea realiza distincţia între numele care aparţin unui autor anume şi cele care sunt deja marcate de „mitologia" altor autori (numele cu funcţie intertextuală). În ambele categorii

[56] Yves Reuter, ibidem.
[57] Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 158.

pot intra nume cu semantism „la vedere” sau cu unul ascuns, nume cu circulaţie culturală mai puţin însemnată sau nume cu un „halou” conotativ foarte bogat (cum ar fi Maria, Elena ş.a.). Situaţiile pot fi, de bună seamă, foarte diverse, dar importantă e distincţia între „tiparul” exterior (retrospectiv) şi motivarea „interioară” (contextuală). „Desigur – adaugă autoarea citată – numele nu trebuie neapărat să păstreze amintiri din avatarurile lui anterioare, cum se întâmplă în recuperările postmoderniste, dar sonoritatea unui nume cu trecut literar e mai puternică, ca şi cum nevăzutele rădăcini i-ar da mai multă viaţă.”[58]

Referindu-se la relaţia memorie/imaginaţie, grila de lectură a prozei din intervalul 1830 – 1880 aplicată de Mihai Zamfir, Liviu Papadima notează: „Comunicarea *regresivă* ce face uz de avatarurile memoriei se împlineşte printr-o intermediere, prin anexarea, fie şi provizorie sau marginală, sau chiar formală, decorativă, a unei referinţe exterioare discursului – martorul, documentul, experienţa sau observaţiile cititorului etc. Pasul regresiv este cu siguranţă constitutiv pentru orice fel de discurs ficţional, în măsura în care orice act imaginativ este nevoit să circumscrie un anume câmp de referinţă al cititorului pentru a deveni comprehensibil.”[59] Obiectul acestui comentariu poate fi, de fapt, la fel de bine, numele propriu care aduce cu sine conotaţiile precedentelor sale contexte. Diferenţa ar consta în precizarea faptului că „pasul regresiv” poate fi ori foarte scurt, ori cu o deschidere extrem de mare, în funcţie de bogăţia straturilor semantice sau conotative ale numelui.

În *Femeie, iată fiul tău* (1983), Sorin Titel recurge la câteva nume cu semantism opac, deci în primă instanţă neutre. Comentariile critice semnalează însă conotaţii legate de orizontul cristic: „Deasupra tablourilor sale în manieră naivă, Sorin Titel suflă fumul unor simboluri cristice. Aşa cum sublinia foarte bine Livius Ciocârlie, o face întotdeauna cu multă discreţie, evitând parabola directă, lăsând suspendate unele sensuri, îngăduindu-le să transpară doar atâta cât e nevoie, ca să scoată scenele dintr-un realism plat etnografic. Titlul romanului trimite la *Evanghelia lui Ioan*, citând cuvintele adresate de Isus pe cruce mamei sale, arătând către învăţăcelul aflat şi el acolo: «Femeie, iată fiul tău!».Doar o dată, prin evocarea unui tablou de Bosch, suntem avertizaţi că autorul are în minte sensul exact al textului: Isus încredinţează pe Maria lui Ioan, cel mai drag discipol al său. (În *Cina cea de Taină*, îl ţine cu capul culcat pe piept).”[60] Sugestiile creştine sunt transmise *şi* prin onomastică: „Şi alte aluzii cristice apar în carte. Mama e o «mater

[58] Ibidem.

[59] Liviu Papadima, *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*, Iaşi, Ed. Polirom, 1999, p. 83.

[60] Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 111.

dolorosa», se vorbeşte undeva de Pieta, în legătură cu dânsa. Numele unuia din cei patru evanghelişti a fost Marcu. Pe doi fraţi ai eroului îi cheamă Petru şi Pavel. Într-o scenă din copilărie, tatăl lui Marcu (I) lucrează cu fierăstrăul ca Iosif. Copiii din casa mătuşii Roza dau un spectacol punând în scenă episodul Naşterii Domnului. (...) Putem glosa la nesfârşit pe marginea acestor analogii. Marcu s-a numit întâi Ioan ca şi cel de al patrulea evanghelist. Ar exista aici o explicaţie a faptului ciudat din roman, că amândoi eroii au câte o sosie, personajele respective fiind prin urmare confundabile. De fiecare dată una din dubluri piere şi rămâne în viaţă doar perechea ei: Marcu (I) e ucis pe front, de unde Ivo Filipovac se întoarce nevătămat; duce apoi o lungă existenţă, apucând şi vremurile noastre. Roger La Fontaine moare în accidentul din care Marcu (II), grav rănit, reuşeşete să scape. Şi aceste similitudini ne trimit la legenda sacră. Personajele care pier iau într-un fel răul asupra lor, ca Isus, se sacrifică pentru a-şi salva «fraţii». E o repetiţie profană a actului expiator săvârşit de Mesia. Marcu (I) nu-şi divulgă identitatea, atunci când primeşte bătaia crâncenă destinată lui Ivo. La Seghedin, în spital, unde Sofia vine să-l vadă, el explică rostul gestului său: „Trebuie să-i arăt lui domnu' ofiţer că *mi-i frate bun*, chiar dacă nu suntem ieşiţi din aceeaşi mamă; trebuie să fac ceva pentru el, mă înţelegi, măicuţo?”[61]

Tot de sfera conotativului ţin şi sugestiile purtate de numele proprii care indică uniformizarea, care „generalizează”: Popescu, Ionescu etc. Conotaţiile aici vor ţine de ceea ce asociem numelor: ideea de comun, de popular, de categorie socială „inferioară” etc.

În ...*Escu* (1933) de Tudor Muşatescu întâlnim exprimat la modul teatral modul de percepere a acestui tip de nume:

„Decebal: M-am impus prin calităţile mele, ori de cite ori mi s-a prezentat ocazia. Pentru că mie nu-mi trebuie decât ocazia, ca să arăt ce pot. N-are nici o importanţă dacă această ocazie mi s-a prezentat din greşeală. Totul e că nu m-am dezminţit pe urmă. Aşa că, din acest punct de vedere, şi tu, şi ceilalţi puteţi să faceţi ce vreţi. M-am săturat de ameninţările voastre.

NINA: Cum te păcăleşti! Tu nu-ţi dai seama că eşti nimeni, prin tine însuţi? Că dacă ai ajuns ceea ce eşti, e pentru că am vrut eu s-ajungi? Că e suficient să spun un singur cuvânt pentru ca să te transformi în ceea ce eşti? Într-un «Escu» oarecare, ambiţios şi arivist, trecut print toate partidele, muiat în toate doctrinele şi intrat dintr-o eroare în parlament! (*Privindu-l c-o răutate exclusiv feminină:*) Escule, nu te juca cu mine, că am să-ţi dau originea politică pe faţă, şi-atunci ai să răspunzi cine eşti şi de unde vii.

[61] Ibidem, p. 111 – 112.

DECEBAL: Ai spus-o tu. Viu dintr-o familie imensă de «Eşti»: «Popeşti», «Vasileşti», «Ioneşti», «Ioneşti», «Dumitreşti», «Georgeşti», «Necşuleşti» şi alţi «Eşti», ţinuţi fără pâine de moravurile politice ale unei ţări eminamente agricolă. Ei bine, azi viu să-mi revendic partea mea, să intru în pâinea după care atâtea generaţii de «Eşti» au făcut zâmbre. Nu mă interesează mijloacele prin care am ajuns şi vreau să ajung!... Ştiu numai că în mine simt chemarea nelămurită a măririi, şi asta e forţa care m-ajută să calc peste toate piedicile, să înving toate dificultăţile.

NINA: Nu e forţă. E inconştienţa tipică a parvenitului, şi dacă vei ajunge vreodată acolo unde râvneşti, să ştii că numai prin ea ai ajuns.

DECEBAL: Fie şi aşa, doamnă (*Definitiv*:) Numai să fie: «Escu» nu se dă îndărăt de la nimic.

NINA: Îmi place că-ţi faci aproape un titlu de nobleţe din «Escu» ăsta.

DECEBAL: Am şi de ce. În familia mea n-a existat niciodată un «Eanu». Sunt deci un «Escu» pursânge.”

Decebal Necşulescu transformă desinenţa cea mai populară[62] din spaţiul onomastic românesc, adică marca gramaticală a ideii de *comun*, într-un blazon, de fapt chiar într-un nume de sine stătător (vezi finalul enumeraţiei de „Eşti”). Ca urmare a exaltării, a înnobilării uzualului –escu, „Eanu” devine, ironic, semnul unei impurităţi, semnul care arată că obârşia umilă a fost „pervertită”. Resemantizarea sufixului popular românesc are, evident, un efect comic.

Ironia şi spiritul parodic sunt elementele de rezistenţă ale unei alte ipostaze a lui „escu”: aceea de desinenţă a unui „Popescu” devenit nume... de partid. În romanul *Simion Liftnicul* numele Popescu devine criteriul de selecţie al membrilor unui partid politic, „pornind de la observaţia că sunt o mulţime de inşi pe care îi cheamă Popescu”. Activităţile Partidului Popescu ar avea, conform previziunilor fondatorilor, o asemenea îmbunătăţire a situaţiei sociale a membrilor acestuia încât „pe cei ce nu se numesc Popescu i-ar determina să reflecteze la avantajele oferite de acest nume.” Mai mult decât atât, „în ceea ce-i priveşte pe unii care nu se numesc Popescu şi nici nu au rude sau ascendenţi cu acest nume, sau sunt membri ai altor partide, se admitea posibilitatea ca ei să-şi schimbe legal numele pentru a putea fi înscrişi în partid.” Efectul comic e desăvârşit, însă, atunci când numele Popescu capătă conotaţia unei caracteristici *interioare*, intrinsece a purtătorilor lui: „Iar dacă

[62] Yves Reuter nota, cu privire la numele franceze, că „anumite sufixe conotează în cultura noastră aspectele negativ sau popular ale personajelor (sufixul „-uffe”, „-ard”)”. Evident că –escu, -ache şi -eanu din componenţa numelor româneşti poartă aceeaşi conotaţie – Yves Reuter, op. cit., p. 63.

nu-şi schimbă numele oficial, pe buletin, ei trebuie să dovedească prin fapte, în situaţii foarte precise, că adevăratul lor nume este Popescu, deşi în restul timpului îi poate chema oricum.” Altfel spus, numele Popescu nu ar mai reprezenta o simplă marcă exterioară a desemnării, ci o însuşire profundă şi nobilă, un semn al autenticităţii.

II.3. Tipuri de nume după criteriul stilistic

Conotaţia, cum am văzut, e o „excrescenţă” a semantismului (vizibil sau nu, „ostentativ” sau etimologic). Considerate nuanţe semantice (afective, evocatoare etc.) complementare, asocieri secundare etc., conotaţiile sunt, dintr-un anume punct de vedere, manifestări de ordin stilistic.

Unghiul semanticităţii presupune, în principal, după cum am constatat, definirea intratextuală a numelui propriu, adică descrierea rolului său caracterologic (trimite la actant) sau a celui de semnificare (trimite la semnificaţiile textului). Cu alte cuvinte, reprezintă faţeta „interioară” a textului. Unghiul stilistic vizează faţeta „exterioară”: defineşte extratextual, adică autorul (mai precis, caracteristicile stilistice ale discursului său).

Criteriul expresivităţii – extrem de labil –, adică perspectiva stilistică, ar putea contura o clasificare de tip dihotomic; astfel, s-ar putea desprinde două paradigme denominative în funcţie de capacitatea numelor de a sugera conotaţii şi, important, în funcţie de contextul operei. Într-un context anticalofil (la Camil Petrescu, la Anton Holban) am remarcat prezenţa unor nume în general „obişnuite”, uzuale, care nu atrag atenţia prin ele însele (acronimul „T.” sau porecla „Lumânăraru” sunt nişte excepţii), ci rămân, de cele mai multe ori, pur „funcţionale”. De asemenea, într-un context calofil, frecvent am întâlnit nume „expresive” (sonor sau semantic), spectaculoase, insolite, „retorice” (la George Călinescu, la Mateiu Caragiale). Regula acestei repartiţii e uneori încălcată, semn că gradul de expresivitate al numelui nu e neapărat proporţional cu gradul de augmentare stilistică a textului; nume „anticalofile” pot apărea în contexte calofile, şi invers. Exemplul cel mai semnificativ îl constituie numele „albe” din proza vădit calofilă[63] a lui Radu

[63] „Am spus la început că romancierului îi lipseşte orice ambiţie tehnică. În realitate, o tehnică există, şi încă una savantă, dar absorbită în substanţa inefabilă a naraţiunii. Ea explică densitatea, caracterul aproape inextricabil al descripţiei, al evocării sau al analizei. (...) Vorbind despre stil, trebuie

Petrescu. Nu mai departe de capodopera sa, *Matei Iliescu* (1970), în care numele proprii, începând cu acela al protagonistului, sunt dintre cele mai banale: Matei Iliescu, Jean Albu, Dora, Tudor, Marta, Magda, Angela Zahariadi, Anghel, Aron, Teodorescu, Vichi şi alte câteva; în mod constant tatăl şi mama protagonistului sunt indicaţi, protocolar, prin „domnul Iliescu", respectiv „doamna Iliescu", iar orăşelul de adopţie al familiei Iliescu rămâne ascuns sub critptonimul „N.". Lipsesc cu desăvârşire nume cu semantism „la vedere", iar „Zahariadi" e doar aparent o excepţie, căci, lăsând la o parte etimologia grecească a numelui, coincidenţa cu termenul comun „zahăr" e mai degrabă o pată de culoare (de sunet, de fapt), nelipsită nici ea de autenticitate într-un context eminamente „alb". Mărturisirile diaristice ale autorului confirmă impresia: „Pentru un erou de roman, numele este scheletul său. Acţiunea e carnea. Astfel, numele trebuie să fie aproape alb, aproximativ invizibil."[64] Grăitoare este, în acelaşi sens, referirea lui Manolescu la titlul romanului: „a pune drept titlu un nume, - un cititor ironic (sau grăbit) l-ar putea confunda cu numele autorului însuşi, suficient de necunoscut, - nu este o faptă la îndemâna oricui."[65] Temeritatea, evident, nu e aceea de a fi pus drept titlu un nume (în fond, nu e o noutate), ci de a fi pus un nume *comun*, care, într-adevăr, poate fi confundat cu numele autorului însuşi sub raportul anodinităţii sale (sufixul „escu" are şi el, fără discuţie, un rol în această privinţă). Virgil Ardeleanu are acelaşi tip de reacţie: „Lucrurile acestea, nu prea noi, mi-au venit în minte citind romanul de debut al lui Radu Petrescu: *Matei Iliescu*. (N-aş vrea să alunec pe o pantă frivolă. Dar dacă am inversa cele două nume, s-ar produce, oare, o calamitate?)."[66] După cum am văzut, alegerea ţine de onoma-poetica autorului, nu e deloc întâmplătoare; dar, mai mult decât atât, e pe lungimea de undă a temei – aşa cum reiese ea formulată atât din punctul de vedere al autorului, cât şi din punctul de vedere al exegezei. Astfel, în *Ocheanul întors*, Radu Petrescu insistă asupra particularităţii poveştii de dragoste din *Matei Iliescu*, care ar reieşi tocmai din caracterul „comun" al

numaidecât să remarc intelectualitatea frazei, dialogul subtil şi ironic. Dacă un stilist este un scriitor care a învăţat să-şi ascundă procedeele exprimării, să facă din ele secretul invulnerabil al artei lui, atunci Radu Petrescu este un stilist. Se vede că fraza a trecut prin mai multe filtre, că toate instrumentele au fost acordate cu grijă astfel ca nici un sunet fals să nu se producă." - Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Braşov, Ed. Aula, 2001, p. 113.

[64] Radu Petrescu, *Ocheanul întors*, Bucureşti, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977, p. 12.

[65] Nicolae Manolescu, op. cit., p. 111.

[66] Virgil Ardeleanu, *„A urî", „a iubi"*, Cluj, Ed. Dacia, 1971, p. 156 – 157.

acesteia, spre deosebire de dimensiunea excentrică a marilor iubiri „literare”: „E curios că toate romanele de dragoste anvizajează nu dragostea, ci cazuri ale ei: inexperienţa îndrăgostiţilor foarte tineri (*Dafnis şi Chloe*), drama despărţirii eroilor (*Il Filocolo*), barierele civile care zdrobesc pe îndrăgostiţi (*La Princesse de Clèves*, *La răscruce de vânturi*), condiţia morală joasă a unuia dintre protagonişti (*Manon Lescaut*), gelozia. *Adolphe* nu este romanul incompatibilităţii de vârstă, ci al plictiselilor provocate de faptul că bărbatul a incitat, fără să iubească, dragostea unei femei care trăieşte cu el ultima ei dragoste posibilă. *Adela* este un roman al inhibiţiilor de care suferă un bărbat în raporturile cu femeia faţă de el prea tânără. Alte scrieri mai noi privesc exasperarea produsă de neputinţa realizării absolutului, ostilitatea secretă a sexelor, imposibilitatea fixării indeterminatului feminin etc. Ce noutate se poate spera de la un nou roman de dragoste? O şansă este să scot pasiunea din unghiul de vedere al cazului şi s-o las a fi privită frontal, împrejurările individualizatoare menţinându-le în penumbră şi explicitând cu ele, în măsura în care au devenit fapte ale interiorităţii eroilor, fazele pasiunii pe toată curba duratei sale.”[67] Prin urmare, numele proprii uzuale servesc foarte bine acestei perspective; nişte antroponime excentrice ar fi contrazis teza avută în vedere. Întrebat fiind :”Cum v-aţi încumetat să-i atribuiţi un titlu atât de neutru – *Matei Iliescu*?”, Radu Petrescu a răspuns : „În adevăr, *Matei Iliescu* nu este un titlu care să fericească pe editori, dar mi se pare că el reproduce prin sonorităţile sale ceva din rezonanţele cărţii. Îmi aduc aminte de o discuţie pe care aţi purtat-o tot în coloanele *Magazinului* cu Mircea Horia Simionescu: vă mărturisesc că şi mie numele mi se par semnificative pentru un întreg univers uman. La un moment dat mă gândeam, e drept, să schimb titlul cărţii. Mi-a fost cu neputinţă.”[68]

Că această perspectivă nu e doar una exterioară, că nu ţine doar de dorinţa autorului, ci şi de rezultatul acesteia, adică de operă, o dovedesc părerile critice: Mircea Iorgulescu, referindu-se şi la „ambianţa obscurului oraş de provincie N., platitudinea domnului Jean Albu, soţul Dorei, existenţa automatică a doamnei Iliescu, mama eroului”, spune că „Adevăratul subiect al cărţii este altul decât istoria iubirii dintre Dora Albu şi Matei Iliescu, iar

[67] Radu Petrescu, op. cit., p. 187 - 188.
[68] *Romanul românesc în interviuri*, II, antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985, p. 967.

numele comune, voit banale, pe care le poartă cele două personaje exprimă acelaşi lucru: respingerea documentului, a cazului particular, a relatării unei întâmplări. În realitate, scriitorul urmăreşte cursul unei pasiuni, evitând sistematic justificările circumstanţiale: fiindcă *Matei Iliescu* este un poem travestit sub aspectul de roman.”[69] Oprindu-se la *Jocurile Daniei*, Alexandru George îl asociază pe Holban lui Radu Petrescu cel din *Matei Iliescu* pe baza ideii că amândoi, fără să fie vorba de vreo influenţă a celui dintâi asupra celui de-al doilea, vizează poveşti de iubire ce se sting treptat, firesc, în pagini ce descriu declinul în termeni amari şi patetici; totodată, pe baza identităţii fundalului dramelor din cele două romane, *Ioana*, respectiv *Matei Iliescu*: marea.[70] Preluând comparaţia, putem spune că mai există o înrudire, poate chiar mai profundă, aceea din planul onomasticii: ne-teatralitatea acesteia, caracterul ne-retoric.

Dar astfel de excepţii nu descalifică decât prezumtiva biunivocitate a raportului dintre datele numelor şi însuşirile textului. Căci, făcând abstracţie de context, numele proprii pot fi, în cele din urmă, „calofile” sau „anticalofile” prin ele însele. Totuşi, termenii ca atare rămân inadecvaţi, căci până la urmă e greu de determinat gradul de calofilie (de expresivitate) al antroponimelor. Dificultatea este similară aceleia a stabilirii gradului zero al scriiturii. Am putea spune, laolaltă cu Roland Barthes dar luându-ne ca obiect nu scriitura în general, ci numele proprii, că „expresivitatea este un mit: ea este doar convenţia expresivităţii.”[71]

Deşi „punctul zero” al literarităţii rămâne iluzoriu, adică o limită imaginară, un orizont de reper virtual, totuşi, luând ca reper tocmai un text onomastic de natura aceluia preferat de Radu Petrescu, am putea accepta ca sistem de referinţă seria (aproximativă şi ea) a acelor nume care sunt văzute ca uzuale, obişnuite. Analog cu constatarea lui Viktor Borisovici Şklovski, care era de părere că „Obiectele percepute de mai multe ori încep prin a fi percepute prin recunoaştere: ştim că obiectul se găseşte înaintea noastră, dar nu-l mai vedem”[72], am spune că aceste nume reprezintă sistemul de referinţă

[69] Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974, p. 190.

[70] Cf. Alexandru George, *La sfârşitul lecturii*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1973, p. 130 – 131.

[71] Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Bucureşti, Ed. Univers, 1987, p. 62.

[72] V. B. Şklovski, „Arta ca procedeu”, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, traducere de Corneliu Barborică, Inna Cristea, Mariana Ciurca, Bucureşti, Ed. Univers, 1983, p. 387.

(aproximativul „grad zero") tocmai pentru că nu le mai percepem ca atare, ci le re-cunoaştem – prin comparaţie cu numele ieşite din comun, pe care le vedem ca „expresive". Cu un alt termen aparţinând şcolii formale ruse, le vedem ca *insolite* sau *în-străinate*: abaterea de la „normă", de la uzual (adică de la nivelul onomasticii pe care nu o mai receptăm, ci doar o folosim) a numelui, este, până la urmă, un mod de-a atrage atenţia asupra lui însuşi (în ce constă această abatere vom constata puţin mai încolo). Insolitarea reprezintă de fapt, cel puţin în teorie, *distanţarea* de acest nivel de referinţă al discursului (i.e. onomasticii) „normal", popular.

„Calofil/anticalofil", cuplul deja menţionat, îşi găseşte o mai pertinentă pereche în „retoric"/„neretoric"; altfel spus, numele ar fi „teatrale" sau nu, *insolite* sau „discrete". Preluând doi termeni „clasicizaţi" ai domeniului retoricii, am putea vorbi despre nume *asianice*, respectiv *atice*.

Wayne C. Booth, examinând conceptul de istorisire *dramatică* găseşte două situaţii specifice: una conform căreia „autorul ne poate arăta personajele într-o situaţie dramatică fără a le prezenta câtuşi de puţin în ceea ce noi considerăm a fi în mod normal o manieră dramatică"[73]; cealaltă conform căreia un autor caută să „dramatizeze" discursul (deci să dea cititorului impresia de dramatic) „fără să-l implice pe acel personaj câtuşi de puţin într-o dramă interioară."[74] Distincţia dintre *showing* (a arăta) şi *telling* (a spune) – ne-retoric/retoric – rămâne, probabil, cea mai potrivită pentru definirea claselor nominale: în cazul celei dintâi, numele doar *indică*, pe când în cea din urmă numele *spun*, atrag atenţia asupra lor însele.

Andrei Bodiu preia în fond această tipologie atunci când vorbeşte despre teatralizarea epicului la romancierii postpaşoptişti: aceasta presupune, spune Bodiu, fie o „formă de hibridizare a epicului şi dramaticului", fie interacţiunea personajelor, care *joacă teatru*.[75] În cazul numelor, „dramatice" sunt acelea teatralizate acustic sau semantic, care au, deci, un relief expresiv. Prin urmare, dacă ar fi să preluăm, mutatis mutandis, tipologia binară a lui Booth, am spune că numele de această manieră intră în clasa dramatizării discursului, iar nu a dramatizării relaţiei dintre personaje. Teatralizarea epicului ţine, în fond, şi de

---

[73] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1976, p. 206.
[74] Ibidem, p. 207.
[75] Cf. Andrei Bodiu, *Şapte teme ale romanului postpaşoptist*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2002, p. 24 – 26.

onomastica pitorească, având sens caricatural, satiric etc. Iar în ceea ce priveşte manifestarea acesteia, se poate spune că ea coincide cu naşterea romanului românesc. Am văzut cum autori ca Pantazi Ghica, Ioan M. Bujoreanu, George Călinescu, Mircea Horia Simionescu ş.a. recurg la o onomastică pe care altfel o întâlnim de obicei în teatrul comic/satiric[76], acolo unde discursul auctorial *despre* personaje se reduce, în fond, la numirea lor (în rest avem de-a face cu suita de replici (auto)caracterizatoare). Expresivitatea ostentativă a primelor noastre romane – implicit a numelor proprii – face şi obiectul observaţiilor lui Nicolae Manolescu: „Romanul popular este cu desăvârşire lipsit de obiectivitate. El nu ne dă de obicei fapte, ci interpretări ale lor. Este tendenţios şi «expresiv», nicidecum mimetic, realist. Naraţiunea se desfăşoară în permanenţă pe două planuri: unul al evenimentelor, al emoţiilor şi al însuşirilor fizice ale personajelor, altul al motivaţiilor şi scopurilor aflate în spatele acestora. La Filimon apare chiar mai sistematic decât la alţii această înscriere a faptelor narate într-o paradigmă explicatoare. (...) Comentariul auctorial este totdeauna cruţat de ambiguitate. (...) Naivitatea acestei scriituri auctoriale nu constă doar în caracterul făţiş (la propriu şi la figurat) al aprecierilor, dar şi în excesul de expresivitate. Romanul popular înfăţişează, de altfel, un soi de triumf al expresivităţii directe şi facile."[77]

Acelaşi critic, referindu-se în mod particular la *Mistere din Bucureşti*, de I. M. Bujoreanu, sesizează prezenţa elementelor de comedie satirică: „E greu de spus în ce măsură Bujoreanu, autor şi de comedie de moravuri, a intenţionat să caricheze această lume în loc s-o zugrăvească obiectiv. Fapt e că romanului său nu-i sunt străine procedeele comediei satirice. Grotescul ar fi pretins rafinamentul unui Mateiu Caragiale ori Dinu Nicodim, din altă vârstă a romanului nostru. La Bujoreanu e adesea vulgaritate pur şi simplu. Domnul Gogman se adresează bătrânei doamne Bărzoaie în acest limbaj imposibil într-o societate, fie ea şi de parveniţi (câtă vreme urmăreau tocmai să nu se demaşte): «Cucoană, te rog să-şi cauţi de treaba dumitale, şi fă bine de nu te amesteca în ce fac alţii. Ori poate nu eşti bine unde ai mâncat bucatele grase?»

[76] „Autorii comici obişnuiesc să pună nume care prin conţinutul lor noţional (când sunt formate din cuvinte comune, ca Farfuride), ori prin asociaţii cu medii comice (Veta, nume de mahala), ori prin sonoritate (Caţavencu), ori prin altceva, să samene cu personagiul şi să-l caracterizeze." (Garabet Ibrăileanu, „Numele proprii în opera comică a lui Caragiale", în *Studii literare*, II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979, p. 56)

[77] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, ediţie revizuită, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1997, p. 297 – 298.

Iar «cucoana» răspunde: «Aferim! iaca vorbă!... Dar nu voi să mă supăr, fiindcă te cheamă domnul Gogman. Nu mi s-a întâmplat să auz în viaţă-mi un nume mai pocit ca al dumitale şi care să se potrivească cu dumneata.» Transportatea procedeelor comediei în roman este o dovadă de insuficienţă a genului şi totodată expresia unei anumite tendinţe sociale."[78] Observaţia privind insuficienţa genului şi, implicit, preocuparea autorilor de a împrumuta procedee din teatru se vede confirmată de orice comparaţie a onomasticii din textul dramatic cu onomastica primelor noastre romane. În fond, tot la o vârstă încă necoaptă a genului teatral se referea şi Ibrăileanu atunci când spunea că „Alecsandri, ca în toate stadiile copilăreşti ale literaturii, avea procedeu copilăros. El pe escroc îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odobaşa ot Acrostihescu"[79] Cum se ştie, comparaţia cu mai subtilul Caragiale, a cărui onomastică mai puţin *transparentă* ar reprezenta, după Ibrăileanu, o maturizare în materie de botez al personajelor, îl dezavantajează pe Alecsandri. În schimb, la capitolul *inventivitate*, autorul *Chiriţelor* e văzut drept egalul lui Caragiale: „Autorul lui Clevetici şi Tribunescu dovedeşte apoi o neistovită inventivitate onomastică, cu nimic inferioară lui Caragiale, deşi Ibrăileanu, în *Numele proprii în opera comică a d-lui Caragiale*, îl subestimează pe autorul Chiriţei. Însă Take Lunătescu, Clevetici, Marghioala, Tarsiţa, Grigori Bârzoi, Jignicerul Vadră ot Nicoreşti, Colivescu, Agamemnon Kiulafoglu, Taki Jăvrescu ş.a. n-au o capacitate de sugestie mai mică decât Ştefan Tipătescu, Caţavencu, Miţa, Ziţa, Zaharia Trahanache, Agamemnon Dandanache, Take Farfuridi, Brânzovenescu etc."[80] George Călinescu remarcă factura de asemenea transparentă, pe linia lui Alecsandri, la Eminescu, în piesa *Gogu tatii*: „În mişcarea intrigii, în porecle, e mult din V. Alecsandri. Proprietarul mare Subpapuc e un soi de Ghiftui din *Doi morţi vii*, Frige-Linte o rudă a lui Hagi-Flutur, Desbrăcătorenii o antiteză a Ghiftuienilor"[81]

Şirul observaţiilor pe aceeaşi idee se poate întinde spre a demonstra existenţa unei tradiţii romaneşti (în materie de onomastică) născute din imitarea – conştientă sau nu – a nominalizării transparente semantic sau

[78] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998, p. 83.
[79] Garabet Ibrăileanu, op. cit., p. 56.
[80] Pompiliu Marcea, „Prefaţă" la Vasile Alecsandri, *Teatru*, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1984, p. 25.
[81] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Bucureşti, E.P.L., 1969, p. 158.

„acute” sonor; această serie, după cum am văzut deja din observaţia lui Ibrăileanu, ar fi la rândul ei susceptibilă de o sub-împărţire pe criteriul sursei retorismului: semantică sau acustică. La Ibrăileanu, prin calificările cunoscute („Alecsandri, ca în toate stadiile copilăreşti ale literaturii, avea procedeul copilăros” versus „Caragiale procedează artistic. El se mulţumeşte să sugereze”), apare limpede ideea superiorităţii sugestiei asupra exprimării directe: după cum se observă, transparenţa semantică e conotată ca inferioară sugestiei sonore. Cu toate foloasele ei, distincţia e, totuşi, înşelătoare – cel puţin din perspectivă stilistică: ambele variante reprezintă, până la urmă, tot manifestări retorice. Diferenţa constă în nivelul la care ne plasăm, în natura procedeului (semantic sau sonor), iar nu în renunţarea la „retorism”. La urma urmei, „Dandanache” sau „Trahanache”, „Farfuride” sau „Brânzovenescu” nu sunt lipsite nici de ostentaţie, nici de „sprijin” semantic.

Când Mircea Zaciu asociază romanul *Nesfârşitele primejdii* al lui Mircea Horia Simionescu prozei paşoptiste pe temeiul similitudinii numelor proprii, o face nu atât pe temeiul unei semantici retorice (adică vizibile, traduse), ci pe acela al unei sonorităţi retorice: „Onomastica suav-primitivă a personajelor, raportabilă la procedeele prozei româneşti de la mijlocul veacului trecut (cât şi «coincidenţa» dintre numele eroului şi unul din «minorii» literatori din faza incipientă a romanului nostru, complet ignoratul – azi – Pelimon...), posibila apropiere a unui nivel al cărţii de structura *Misterelor de Bucureşti*, cât şi filigranul, caragialian al altor pagini, nu vor oare să ne prevină că, la un alt nivel al evoluţiei, dar aflată tot într-o răscruce istorică de răsturnări sociale, proza noastră epică înfruntă analog similare «primejdii» ale unui proces de creştere? În corul jubilativ al criticii care discută cu o bună doză de optimism despre succesul romanului de azi, comparat cu ecloziunea interbelică, Mircea Horia Simionescu îşi asumă cu o simultată candoare, într-un roman cervantesc al «romanelor», roul de *trouble-fête*.”[82] Drept dovadă, iată numele din *Nesfârşitele primejdii*: Jenică (Jean) Brustureanu, George Pelimon, Marin Cofetaru, Helga, Lidia, Gigi, Ismail Casandrescu, Mielu Severeanu, Nelu Cocioabă, colonelul Andone Gabriel, plutonierul Gălişteanu, Clement Pelimon, Despina, Tavi Pietreanu, Predoleanu, Federico Galetti, Camilian Dumbravă, Sorin Berbecea, Racoş, Mihai Boerescu, Romică Codrescu, doamna Tălăngescu, Henrieta, Alecu Poenăreanu, Lenuţa Borş, Costică Săndulescu,

[82] Mircea Zaciu, *Lancea lui Ahile*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1980, p. 114- 115.

Dondonica, Aldo Filotti, Alice Nicoară, Mieta Bartolomeu, tanti Fiducia, unchiul Cati, Victor Ploieşteanu, Năstureanu, Mişu Beştelei, Mişu Cotta, Dan Ignat, Ciocârdia şi Valerică Bolovăneanu, Mihai Antofie, Valeriu Protopopescu, Cataramă Eftimie, Borănescu. După cum remarcăm, avem de-a face cu un melanj între nume cu sens expus şi nume „teatrale”. La impresia de retorism, adică de îndepărtare de orizontul realist, contribuie şi *densitatea* numelor „curioase”, pitoreşti, în raport cu minoratul numelor „neutre” (în genul căutat de Radu Petrescu, să zicem). Iar o reacţie atât de „plastică” precum a personajului feminin principal în faţa unui nume, în fond, nu chiar atât de pitoresc pe cât se sugerează („- Pelimon vă numiţi? făcu ochii mari blonda. - Pelimon George. E un nume destul de... Puţin cam... - E un nume frumos! Are *ceva* de portocală, îl linişti fata.”) nu face decât să accentueze spiritul ludic şi convenţional al scrierii în cauză.

Pe de altă parte, acelaşi Mircea Horia Simionescu din acelaşi *Nesfârşitele primejdii* devine, în viziunea lui Eugen Simion, un descendent al lui Călinescu: „Tipologia lui M. H. S. porneşte în mod evident de la modelele epice ale lui G. Călinescu din *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*.”[83] Seria autorilor livreşti, retorici preocupaţi de caricatural etc. e deja constituită.

În fond, Mircea Horia Simionescu reprezintă, aşa cum s-a mai spus, momentul încheierii unui ciclu, şi prin urmare, dacă acceptăm ca figurare grafică a unui ciclu evolutiv imaginea unei spire care, la alt nivel pe verticala timpului, se „întoarce” în punctul de plecare, pare firească „reîntâlnirea” sa cu pionierii romanului românesc. „Înrudirea” autorului contemporan cu primii noştri romancieri e sesizată şi de Gheorghe Crăciun: „Deşi pare scriitorul unui sfârşit de ciclu cultural, MHS – cel din această excepţională carte şi din toate cele care i-au urmat – se dovedeşte mai degrabă un autor în spiritul prozei noastre paşoptiste care e o proză experimentală (de tip «bonjurist», cum am numit-o cândva), ce-şi face din nestructurare, diletantism, emfază, divagaţie şi spontaneitate un mod de a fi. Ne putem gândi aici la proza lui Negruzzi din *Negru pe alb*, la *Cugetările* lui Russo, la proza scurtă a lui Alecsandri, la amintirile lui Ion Ghica, dar şi la romane – unele neterminate – precum *Catastihul amorului*, *La gura sobei*, *Un boem român*, Don Juanii de Bucureşti şi poate şi altele. Paşoptiştii noştri trăiau momentul naşterii genurilor, a speciilor şi a formelor discursului cult cu o frenezie creatoare care îi făcea să

[83] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 315.

depăşească tocmai limitele pe care ei voiau să le instituie. MHS apare la un capăt de drum şi frenezia lui onomastică e la fel de autentică, în ciuda oboselii culturale şi literare acumulate între timp."[84]

Iar între cele două puncte, acela de plecare (cântecul comic şi comedia satirică[85], epopeea eroi-comică - vezi numele din notele infrapaginale ale *Ţiganiadei* –, prozatorii paşoptişti[86]) şi acela de sosire (vezi alexandrinismul ciclului *Ingeniosul bine temperat*), se constituie o întreagă tradiţie retorică, teatrală, reprezentată de autori ca Mihai Eminescu, George Călinescu, Tudor Arghezi, Paul Georgescu, Ştefan Bănulescu, George Cuşnarencu, Ion D. Sârbu[87].

Oricum am privi lucrurile, concluzia este că momentul auroral al onomaturgiei noastre beletristice reprezentate de *teatru* şi-a pus amprenta asupra evoluţiei ulterioare a *prozei*. Trimiterile la onomastica paşoptistă şi la cea care i-a urmat se fac în termenii apartenenţei la o clasă sau alta, adică la categoria numelor caragialene sau a numelor à la Alecsandri. Ca să luăm doar

---

[84] Gheorghe Crăciun, „How to Do Characters with Words", în „Observator cultural", nr. 24, 8 – 14 august 2000, p.10.

[85] Şerban Cioculescu nota despre comedia satirică rămasă în proiect a lui Ion Ghica: „Numele personajelor aparţin încă vechii noastre comedii: mijlocitoarea se cheamă d-na Mijlocescu, bărbatul neînsurat, Becherescu etc." (Şerban Cioculescu, *Prozatori români*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977, p. 147); „Cânticelele comice" ale lui Alecsandri Clevetici ultra-demagogul şi Sandu Napoilă ultra-retrogradul cuprindeau şi ele, după cum ne-o arată titlurile, o denominaţie transparentă.

[86] Vezi atât de numeroasele nume la fel de directe precum acelea din comedii – precum Trăncănescu, avocatul limbut din Mistere din Bucureşti, de I. M. Bujoreanu, sau Leşescu, tânărul „vlăguit" din Tainele inimei.

[87] Referindu-se strict la prozele publicate antum, Cornel Regman îl circumscrie pe autorul romanului Adio, Europa! aceleiaşi tradiţii: „De spiritul caragialian – de fapt, de spiritul comediei în genere, apropiere intermediată la noi tot de Caragiale – ţine şi un alt aspect al povestirilor lui Ion D. Sârbu, autor dramatic el însuşi, lucru bine cunoscut; ceea ce însă se ştie mai puţin, e că autorul atâtor parabole şi interogaţii dramatice, unele în marginea istoriei, altele adâncind miturile, practicând în ele deschideri spre a elibera posibile mesaje, a scris şi interesante comedii, mai mult chiar, toată proza lui e a unui comediograf. Nu atât pentru că şarja, atât de legată de scneă, de bufonadă, e proprie şi felului de a fi al Naratorilor Sârbu, care îngroaşă, îngrămădesc, amalgamează, exagerează, pun în cârca personajelor lor poveri groteşti, execută pe seama şi în spatele lor, ca în cea mai histrionică evoluţie de commedia dell'arte, strâmbături, imitaţii, tumbe, cât mai ales pentru că, spre deosebire de epica propriu-zisă care presupune şi planuri «neglijate», detalii în treacăt, menţinute în umbră, nedestinate actualizării, cel mult menite să creeze atmosferă sau poate chiar numai să dea senzaţia adâncimii, amploarei etc., la povestitorul de tip caragialian – şi Sârbu este unul din aceşta – asişti la o succesiune de obiecte perfect şlefuite, finisate, fiecare detaliu capătă (ca în O scrisoare pierdută numărătoarea steagurilor) o însemnătate de prim-plan, fiecare operaţie e executată cu minuţie şi pasiune de sculptor." (Cornel Regman, *De la imperfect la mai puţin ca perfect*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987, p. 49 – 50)

câteva exemple: atunci când George Călinescu se referă la proiectul de „basm comic în cadru istoric”, *Cenuşotcă*, al lui Eminescu, şi notează că „erau şi personagii bufe: Ştefan din Vânturi, ori Isac din Biserican, cititor de zodii, Pepelea, măscărici, un Hagi Manuk Balamuk, negustor armean, un Avram Nespalat, negustor jidov etc.”[88] adaugă: „Intrăm în maniera Alecsandri.”[89]. *Gogu Tatii*, comedia satirică a lui Eminescu, aminteşte acelaşi Călinescu, e construită în aceeaşi manieră – şi o dovedesc în primul rând numele şi relaţia semantismului acestuia cu trăsăturile personajului: Frige-Linte e boierul scăpătat, Subpapuc – marele proprietar, Napoleon Pătârlăgică – subprefectul ş.a.m.d. La fel procedează Călinescu şi când se referă, de pildă, la o anumită tendinţă a lui Ion Ghica, perdantă din punctul de vedere al criticului, spre dramatizare şi caricaturizare „în mijlocul celui mai arid memoriu”: „Încercările de caricatură, după V. Alecsandri, cu nume tipice: tânărul Oftescu, Paraponisescu, Tache Ţuică, Zamfir Toroipan, locotenentul Spadon, Zinca Limbuţeasca nu sunt cele mai fericite.”[90]

Să observăm că blamarea vine din partea unui critic a cărui proză evită, în general, teatralizarea onomasticii prin exhibarea semantismului, în favoarea teatralizării acustice: procedeu ceva mai subtil, însă la fel de retoric.

Ca dovadă că primii noştri dramaturgi importanţi tutelează, volens nolens, receptarea onomasticii prozei, nu trebuie decât să ne oprim la seriosul, gravul romancier Slavici ca să vedem cum un singur nume comic diluează instantaneu realismul şi „severitatea” unui întreg sistem antroponimic: răposatul soţ al Marei i-a lăsat ca nume de familie consoartei sale numele *Bârzovanu*. Acesta apare foarte rar în textul *Marei* dat fiind că personajul nu mai are prezenţă „concretă”, însă, în contextul numelor „realiste” din roman sună pitoresc şi aproape comic, întrucât aminteşte frapant de *Bârzoi* al lui Alecsandri, numele de familie al Chiriţei. Din fericire, Slavici nu insistă în utilizarea numelui de familie, astfel încât involuntarul efect „satiric” se pierde.

[88] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, ediţie de Al. Piru, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982, p. 452.
[89] Ibidem.
[90] Ibidem, p. 386.

II.4. Tipuri de nume după criteriul relaţiei cu textul

Din punctul de vedere al raportului pe care numele îl întreţine cu textul, putem repartiza onomastica în două clase: numele cu funcţie intratextuală, respectiv cu funcţie intertextuală.

Conform definiţiei formulate de Julia Kristeva, intertextualitatea este „indiciul conform căruia un text citeşte istoria şi se integrează în ea" („l'indice dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle")[91]. Pe urmele Juliei Kristeva, Cristina Hăulică va nota că „A accepta textul ca *intertextualitate* înseamnă a-l gândi (la nivelul scriiturii ca şi la acela al *lecturii*) în cadrul *ansamblului* TEXTUAL *constituit de societate şi istorie*."[92] Vom utiliza deci, aici, termenul de „intertextualitate" nu în sensul foarte general al condiţiei unui text ca sumă de „texte", limbaje, formule etc., ci în sensul mai restrâns de prezenţă a unui text într-altul, prin citat, aluzie, pastişă ş.a., şi vom spune, prin urmare, că numele propriu reprezintă unul dintre aceste elemente – ba chiar, am spune, unul dintre cele mai importante elemente – remanente care dă textului operei un caracter de „palimpsest", de intertext.

Odată omologat ca pregnant, ca „personalitate accentuată" a lumii ficţionale a literaturii, un personaj îşi apropríe şi numele, îl „confiscă" pe termen nelimitat în „beneficiu" propriu, astfel că utilizarea lui de către un alt autor implică un mare handicap, devine dacă nu inutilă, oricum riscantă. Excepţie fac situaţiile parodice sau metaromaneşti, cum ar fi de pildă *Solstiţiu tulburat* al lui Paul Georgescu sau *Dicţionarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu. Aluziile livreşti ale scriiturii postmoderne a acestor autori îşi au un punct de rezistenţă în folosirea onomasticii. Ca şi Bovary, Karenina sau Lolita în literatura universală – spre a oferi doar câteva exemple notorii – Persida, Adela sau Otilia în literatura română „rezistă", ca nume proprii, oricărei reutilizări în planul doricului sau al ionicului (romanului tradiţional sau modernist) – dar, cum am mai spus-o, nu în acela al corinticului (al romanului postmodern). O dovadă, între multele, extranee ficţiunii propriu-zise, însă nu mai puţin semnificativă (căci face parte din ceea ce numim astăzi *poietică*), o reprezintă faptul că, de pildă, Ibrăileanu a schimbat titlul iniţial al

[91] Julia Kristeva, „Probèmes de la structuration du texte", în *TEL QUEL, Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968, p. 311 – 312.
[92] Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981, p. 19.

romanului său, *Otilia*, în *Adela*, pentru că cel dintâi fusese deja folosit şi „consacrat" în şi de romanul lui Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*.[93]

Transgresiunea frontierelor textuale ale unei opere anume face deliciul receptării cărţilor lui Paul Georgescu, Radu Petrescu sau Mircea Horia Simionescu şi are la bază, în cazul acestor autori, în primul rând numele proprii. Acestea reprezintă agenţii interacţiunii între texte adesea de factură diferită (vezi analizele din prima parte). În acelaşi timp, funcţia intertextuală dă naştere ludicului onomastic, parodicului şi pastişei. Aşa cum observă şi Adrian Oţoiu, precursorul conceptului de intertextualitate este Mihail Bahtin, teoreticianul termenului de „plurilingvism" în roman.[94] *Plurilingvismul* numelor proprii ar consta în capacitatea lor de a evoca, aşa cum spuneam deja, contextele lor anterioare de existenţă. Numele propriu ar deveni, astfel, acel tip de componentă textuală care ar oferi unei structuri aparent finite un écart a cărui variabilitate depinde, bineînţeles, de numărul contextelor evocate. Chiar dacă nu se referă strict la nume, precizarea Cristinei Hăulică poate fi asimilată acestuia: „Teoria textului va trebui să accepte (şi a început deja s-o facă) un fapt pe care alte ştiinţe şi l-au însuşit de multă vreme: concilierea – la nivelul limbajului – a ideii de structură cu cea de infinit combinatoriu, admiterea caracterului dublu al limbajului (şi implicit al textului), care ne apare dintr-o dată *structurat* şi *infinit*."[95] Infinitatea e, de bună seamă, discutabilă, dar efectul de *deschidere* nu poate fi negat.

Un alt exemplu de scriere care apelează la acest tip de apel cultural e acela al romanului *Tangoul memoriei*. Când Ovid S. Crohmălniceanu identifică substratul mitic, o face pornind de la „nucleele" onomastice, adăugând abia apoi reperele evenimenţiale: „Acţiunea cunoaşte o închegare superioară şi prin faptul că, în ciuda aspectului bufon, regăseşte scenariul mitic, *pentru perpetuarea căruia eroii par să fi fost botezaţi Oreste, Clitemnestra sau Agamemnon* (s.n., M.I.), aşa cum arăta Eugen Simion, notând că până şi Acvila Baldovin e o variantă derizorie a lui Ulise. Până la urmă soarta Atrizilor

[93] „Ibrăileanu a fost nevoit de a schimba numele iniţial al personajului său (care era al Olgăi Tocilescu), deoarece îl întrebuinţase şi Ionel Teodoreanu." - Alexandru Piru, *Garabet Ibrăileanu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 214.

[94] „Dacă e să rezumăm evoluţia conceptului de intertextualitate, este evident că acesta, chiar dacă nenumit astfel, are rădăcini în IMAGINAŢIA DIALOGICĂ a lui Mihail Bahtin, care aproxima intertextualitata atunci când vorbea de felul în care romanele asimilează o mare varietate de discursuri folosite în diferite perioade istorice." – Adrian Oţoiu, *Trafic de frontieră*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2000, p. 11.

[95] Cristina Hăulică, op. cit., p. 13 – 14.

se împlineşte, indiferent de înrudirile cu totul diferite ale personajelor puse să poarte astăzi numele lor. Agamemnon e fiul Clitemnestrei, ceea ce nu-l împiedică să piară încă o dată, ucis de ea în baie. Oreste, soţul mamei asasine în *Tangoul Memoriei*, săvârşeşte din nou actul sângeros care-i fusese ursit. Ca să fim liniştiţi, autorul ne furnizează şi un tâlc psihanalitic al acestor distorsiuni şi coincidenţe. Clitemnestra e nevrotică, se crede făcută din ceară. După diagnosticul medicului curant al eroinei, ea simte dorinţa să-şi ucidă soţul (Oreste), dar nu găseşte puterea aceasta, fiindcă vede în el pe propriu-i fiu (Agamemnon). Proiectele rămân mereu nerealizate, de unde impresia bolnavei că e moale ca şi ceara. Omorârea lui Agamemnon ar exprima, în *imago*, conform teoriei freudiene, intenţia asasină a Clitemnestrei faţă de Oreste."[96] Diferenţele între scenariul mitic şi acela romanesc au întotdeauna în cazul de faţă drept *sistem de referinţă* onomastica personajelor. Parodia e rezultatul distanţării caricaturale faţă de „model", dar modelul ca atare e rezultatul evocării provocate receptorului de numele proprii.

Marina Mureşanu Ionescu, dezvoltând comparaţia Eminescu/Nerval, identifică şi funcţia intertextuală a numelor din proza ambilor autori: „În afară de valoarea conotativă a numelui care, aşa cum am văzut, se înscrie pe liniile de forţă tematice ale textelor în discuţie, numele au, şi la Eminescu şi la Nerval, o pregnantă funcţie intertextuală. Numele folosite sunt reminiscenţe de lecturi (Aurélia, Alvarez, Baltazar, Lilla, Cezara, Lorely, Maria etc.) şi prezenţa lor în text îi racordează pe ambii poeţi fie la un intertext ce le este comun, uneori şi explicit semnalat – romanticii germani şi, dintre aceştia, mai ales Hoffmann, Th. Gautier, J. Cazotte – fie la un tip de literatură – fantastică, onirică, senzaţională, exotică – pe care ambii o practică, în buna tradiţie romantică."[97] Iată că pe baza reperelor onomastice intertextuale se poate construi, între altele, şi eşafodajul unei intreprinderi comparatistice.

Unul dintre efectele circulaţiei intertextuale a numelui propriu ar fi acela al metamorfozei lor în *nume comune*, prin transferul de trăsături sugerate de nume asupra noului „purtător". E vorba de numele acelor personaje suficient de „puternice" pentru a deveni tipuri. Astfel, când Paul Georgescu se referă la un personaj feminin (efectul comic e şi mai pregnant, prin trecerea de la masculinul „prototipului" la femininul „avatarului") cu numele „Tartuffa",

[96] Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 186.
[97] Marina Mureşanu Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, Iaşi, Ed. Junimea, 1990, p. 201.

receptorul îi va atribui automat actantului „de faţă" caracteristicile fundamentale ale tipului evocat onomastic.

Această capacitate de evocare *intertextuală* e legată de situaţia specială a unor nume cu referent preexistent, a unor nume care desemnează într-o operă dată personaje preluate dintr-o altă operă. Cu alte cuvinte, e vorba de nume cu funcţie intertextuală, care, în viziunea lui Saul Kripke sau a lui Toma Pavel, confirmă *şi în spaţiul ficţiunii artistice* ideea că numele rămân nişte „designatori rigizi". Exemplul, invocat de Toma Pavel, este acela al Cordeliei din shakespeareanul *Rege Lear*, care Cordelia, în versiunea modificată a lui Nahum Tate, supravieţuieşte şi se căsătoreşte cu Edgar: „Dacă o reunire de proprietăţi ar defini numele proprii din ficţiune, atunci Cordelia lui Shakespeare ar fi o persoană diferită de personajul lui Tate."[98] Asta în condiţiile în care, adaugă Toma Pavel, intuiţia generală arată că autorii noii variante a personajelor nu au creat un alt personaj, ci i-au schimbat o parte din trăsături şi, uneori, destinul. Luând în colimator un roman românesc construit pe o miză intertextuală precum romanul *Solstiţiu tulburat*, întrebarea pe care ar pune-o susţinătorii teoriei „designatorului rigid" ar fi aceasta: de ce Leonida Pascalopol din romanul lui Georgescu se numeşte „Leonida Pascalopol", dacă personajul lui Călinescu şi-a schimbat datele, el fiind aici căpitan de vapor dunărean etc.? Nu ar fi trebuit ca, odată cu modificarea profilului, să i se schimbe şi numele?

Argumentul poate fi demontat prin răsturnarea perspectivei: tocmai pentru că autorul a dorit să ne „conducă" la *acelaşi* personaj i-a dat *acelaşi* nume. Numele este, de fapt, marca individuată a personajului, şi *de aceea* Paul Georgescu s-a simţit obligat să-l folosească : să ne închipuim că acest personaj – sau oricare altul – ar purta alt nume: „vaporeanul" alunecos şi cam ipocrit ar fi un alt personaj, în ciuda *unor* asemănări cu personajul lui Călinescu. Ceea ce, probabil, ne derutează, ţine de faptul *că trebuie să ne situăm în alt tip de convenţie* – prin *Solstiţiu tulburat* suntem plasaţi într-un alt tip de roman decât acela al *Enigmei Otiliei*: acela interesat de efecte intertextuale, ceea ce presupune asumarea caracterului „convenţional", livresc, al cărţii lui Paul Georgescu. „Leonida Pascalopol" este, în acest roman, deja „umplut" semantic de romanul lui Călinescu, e, deci, motivat[99] şi prin „istoria" sa; avem în acest caz situaţia unui referent ficţional deja constituit, preexistent noii ficţiuni

[98] Toma Pavel, *Lumi ficţionale*, Bucureşti, traducere de Maria Mociorniţă, Ed. Minerva, 1992, p. 56.

reprezentate de romanul lui Paul Georgescu. Prin urmare, situaţia e diferită de aceea a romanelor care *nu* îşi au originea *în mod direct* într-o altă operă literară, unde, aşa cum spuneam la un moment dat, referentul trebuie să fie *inventat de la zero* pe parcursul cărţii. (E şi cazul romanelor sau pieselor de teatru sau al oricărei alte specii care presupune referenţi istorici, prezenţi în memoria culturală într-un fel sau altul – e cazul romanelor lui Lovinescu despre Eminescu, să zicem, sau al romanelor istorice cu personaje „reale" ş.a.m.d.). În nici un moment cititorul *Solstiţiului tulburat* nu va uita că sistemul de referinţă al acestei cărţi este dublu, textual şi intertextual, regim specific romanului postmodernist.

Cât despre funcţia intratextuală a unui nume propriu, aceasta ar consta, în principiu, în limitarea rolului acestuia strict la nivelul unei anumite opere. Dacă ne limităm la accepţia restrânsă a intertextualităţii, evident că „Ion" din Rebreanu nu poate fi acceptat ca o aluzie livrescă la cine ştie ce text precedent. Dacă, însă, deschidem complet perspectiva (chiar dincolo de frontierele ambigue ale beletristicii), bineînţeles că acelaşi nume poate fi considerat o reminiscenţă cu multiple ocurenţe. De subliniat că efectul intertextual depinde în primul rând de notorietatea operei care „lansează" un anumit nume, iar în al doilea rând de competenţa receptorului.

[99] Vezi şi Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997, p. 64-65, unde se vorbeşte despre motivarea referenţială din acest tip de texte şi se dă ca exemplu romanul *Ulise* al lui James Joyce: "Această motivaţie a numelui, care poate trece prin referinţe la alte opere (eroul eponim din *Ulise* de James Joyce trimite la cel din Odiseea lui Homer), cunoaşte astfel toate gradele de manifestare: de la explicit la implicit."

În loc de concluzii: e posibilă o poetică a numelor proprii?

Principalele concluzii care se impun sunt următoarele:

1. Din analize a ieşit, cred, în evidenţă faptul că în procesul de semnificare a antroponimului din opera literară narativă contextul are un rol fundamental. A face abstracţie de acesta şi a analiza numele proprii în sine nu înseamnă a demonstra relevanţa lor în text. La cealaltă extremă, contextul devine uneori sursa supralicitării hermeneutice a numelui, aşa cum am văzut în unele cazuri.

2. Apoi, cu siguranţă am dovedit că numele din romane au relevanţă în funcţie de mai multe criterii: semantismul/etimologia numelui, expresivitatea lui sonoră, frecvenţa acestuia, momentul ocurenţei sale în text sau relaţia cu întregul sistem onomastic al operei. Am demonstrat de asemenea că până şi absenţa nominală poate avea frecvent o semnificaţie contextuală.

3. Am arătat că numele are două funcţii fundamentale: una intratextuală, la nivelul imaginarului şi al semnificaţiilor operei, şi care vizează în primul rând actantul; cealaltă, de natură „poetică” şi stilistică, în sensul că «vizează» autorul, îl caracterizează din punctul de vedere al stilului şi al opţiunilor / strategiilor narative etc. Aici e vorba de fapt de cele două faţete ale aceleiaşi monede, întrucât un nume arată în acelaşi timp spre „interior”, către personaj (spune ceva despre el, oricât de puţin) şi către imaginar, respectiv spre „exterior”, către autor (e o marcă a profilului său artistic). Explorarea antroponimelor din cele mai semnificative romane autohtone a pus în lumină faptul că în general se poate vorbi despre propriul *idiom onomastic* al fiecărui scriitor a cărui personalitate artistică e cât de cât conturată.

4. Analiza antroponimică a dovedit că adeseori numele e o *cale de acces* privilegiată către „înţelesurile” textului sau către construirea unor astfel de „înţelesuri”. Totodată, aceleaşi analize au conturat *liniile de forţă* ale tradiţiei onomastice din câmpul narativ, punând în evidenţă dihotomia retoric / uzual în materie de utilizare a numelor proprii.

5. Am constatat, în urma demersurilor analitice, pe de o parte bogăţia şi expresivitatea antroponimiei literare autohtone, iar pe de alta anvergura hermeneutică şi numărul deosebit de mare al textor, fragmentelor, studiilor, capitolelor, precizărilor, gloselor etc. referitoare la numele proprii din operele

literare, în speţă din romanul românesc, ceea ce arată interesul deosebit pentru această perspectivă de abordare.

6. Suita analizelor ne-a mai arătat că toţi marii scriitori au intuiţia sau, frecvent, conştiinţa rolului jucat de onomastica personajelor şi, prin urmare, acordă atenţie – uneori o atenţie specială – şi acestei componente a operei.

Toate acestea, adică tabloul recurenţelor aşa cum reiese din analiza romanelor româneşti şi din adoptarea unghiului sincronic şi tipologic, ne-ar îndreptăţi să riscăm identificarea unei *poetici a numelui propriu* din textele narative. Imprevizibilitatea şi proteismul onomasticii literare ca manifestare în act îşi au reversul lor în mănunchiul câtorva constante care ţin, intuitiv sau conştient, de arta poetică a (aproape) oricărui romancier – şi, prin extensie, a oricărui prozator. În cele ce urmează vom schiţa imaginea a ceea ce putem numi *onoma-poetica*, luând materialul analitic şi tipologic drept „baza de lansare” şi drept sursa principală a exemplelor (dar nu unica – aşa cum s-a întâmplat şi în partea a doua, unde adesea am preferat să adăugăm noi analize la cele deja prezente în partea întâi).

Gilles-Gaston Granger făcea diferenţa[1] între codurile implicite şi cele explicite, între codurile *a posteriori* şi cele *a priori*. Limbajul literar are tendinţa de a-şi impune exclusiv codul *a posteriori*, care este compus din ideile accesorii (din care rezultă conotaţiile), cod a cărui structurare este sugerată chiar de mesaj. Bunul simţ de cititori ne spune însă că nu există mesaj fără cod *a priori*, chiar dacă fiecare creaţie îşi generează propriul său cod. Umberto Eco, aşa cum ne aducem aminte, spunea despre numele proprii necunoscute (inclusiv, deci, acelea din contextele narative) că pot fi descrise prin apelul la un cod şi la repertoriul onomastic. În mod analog – şi pe baza faptului că motivarea numelui este una de natură contextuală – putem spune că poetica numelui propriu poate fi considerată sub o dublă specie: una de natură explicită, cealaltă – implicită.

Poetica explicită ar fi aceea care se regăseşte la nivelul declaraţiilor de intenţie ale autorilor, sub forma interviurilor, articolelor, studiilor, a notelor de jurnal ş.a.m.d. Intră aici – şi ne referim strict la romancieri, dar să nu-i uităm pe I. L. Caragiale, Mihai Eminescu şi pe alţii – prozatori precum Liviu

[1] Cf. *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 191, apud Maria Carpov, prefaţa la *Teorii ale simbolului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1983.

Rebreanu, Mihail Sadoveanu, George Călinescu, Tudor Arghezi, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Eugen Lovinescu ş.a.

Poetica implicită e reprezentată, aşa cum sugerează şi denumirea, de totalitatea caracteristicilor onomasticii aşa cum reies ele din contextul operei. Diferenţa dintre cele două tipuri de poetică trebuie făcută nu doar din pedanterie, ci şi pentru că ea previne confundarea, suprapunerea intenţiei auctoriale cu intenţionalitatea operei. Sunt relativ frecvente cazurile în care poetica textului este substituită, prin neglijenţa sau prin comoditatea exegeţilor, de poetica declarată de autor în metatextele operei sale. Pericolul principal vine însă, într-o astfel de situaţie, din faptul că insistenţa criticii asupra poeticii explicite duce la o sărăcire a paletei interpretative, la o diminuare a disponibilităţilor hermeneutice.

Categoriilor anterioare li se poate adăuga, în cazul onomasticii, şi un segment intermediar, situat între nivelul *poieticii*, al laboratorului de creaţie, şi acela al *poeticii* operei însăşi, ca o punte de trecere între cele două; e vorba de acel sector cu statut ambiguu al comentariilor făcute de narator, pe de o parte, şi de personajele însele, pe de altă parte - pe care le vom numi, preluând termenul lui Henry James, „*reflectori* onomastici”. Deşi plasate la nivelul autorului implicit ori al personajului, adică al unei instanţe fictive, nu ne putem împiedica să nu presupunem faptul că această instanţă e investită cu valoarea unui „ambasador” al autorului însuşi. Este adevărat că, în acelaşi timp, e necesar să nu uităm nici un moment că enunţul unui personaj cu privire la o chestiune onomastică îl reprezintă în primul rând pe acesta, iar abia apoi pe autorul respectivei creaţii. Totul depinde, de fapt, de contextul reflecţiilor şi de obiectul acestora. Bunăoară, într-o scenă ca aceasta: „Ioanide sună servitoarea pentru a-l chema pe «domnul Tudorel». Ea nu se dumiri decât când Ioanide o lămuri cu oarecare parapon că e vorba de domnul Doru (Iată, pufni el în sineşi, un nume stupid! Doru! Ce vrea să zică lipsa de gust onomastic! Cum o să descopere un Doru Cuba ori Filipinele? Astfel de nume apasă ca o fatalitate, dizolvă personalitatea!)”, ori în scena în care Ioanide e preocupat de relaţia sa cu propriul nume şi ajunge la concluzii asupra trăsăturilor sale („Pe mine mă cheamă Ioanide, ceea ce ar însemna că sunt grec. De fapt sunt român, cineva probabil a fost grec de origine în familia mea. De aceea se luptă în mine două porniri contrare: una de a construi fără nici o preocupare de utilitate, alta de neîncredere în viitor.”), comentariile „din off”

ale protagonistului pot constitui, în primul citat, un mod de a caracteriza, sub specie onomastică, un personaj prin alt personaj, iar în cel de-al doilea citat un mod de autocaracterizare a personajului. La aceasta se adaugă valoarea unei subtile modalităţi a autorului de a ne lămuri asupra rostului numelor protagoniştilor săi în roman. Obsesia onomastică e subliniată şi prin inserarea unor intervenţii ale vocii narative înseşi, ca în portretizarea lui Max Hangerliu: „Era fiul prinţului Hangerliu, numismatul, şi se numea Maximilian, după Robespierre, deoarece tată-său declarase că are nevoie în familie de un terorist, pentru a scutura inerţia neamului său. Asta îndreptăţea pe Max să îmbrăţişeze ideile cele mai riscate şi potrivnice, în aparenţă, clasei sale"; portret îngroşat la un moment dat tocmai prin mijloace onomastice: „Semăna puţin cu Gabriel-Jean-Anne-Victor-Benjamin-Georges-Ferdinand-Charles-Edouard Rusticoli, comte de la palferin al lui Balzac, boem amator." O astfel de „piruetă" a vocii care narează în jurul onomasticii personajului certifică în interiorul ficţiunii preocupările de *poetică* ale autorului însuşi, reprezintă o prelungire a preocupărilor pentru procedeele de caracterizare prin onomastică a personajelor sale.

Cazurile cele mai limpezi, în care în spatele unui personaj recunoaştem fără tăgadă modul de a gândi al creatorului însuşi, în care identificăm uşor poetica mandatată sau mediată, sunt acelea care presupun un set de informaţii verificabile extra-textual. Atunci când Axente Creangă, personajul-narator din *Luntrea lui Caron* (1990), mărturiseşte: „Am căutat în geografia satului locuri cu nume întortocheate, pitoreşti şi pline de umor câteodată, şi un spaţiu potrivit, unde putea să fie clădită arca lui Noe. Şi apoi prinsei să aştern pe hârtie, scenă după scenă, drama imaginată.", recunoaştem imediat în protagonist profilul lui Blaga însuşi, astfel că putem atribui procedeul căutării numelor originale, cu destul de multă siguranţă, autorului *Poemelor luminii* şi al romanului respectiv. Prin urmare, operele însele ne pot procura date cu privire la geneza, sursele, criteriile de alegere ale onomasticii.

Dacă ar fi să dăm dovadă de acribie, poate că ar trebui să atribuim fiecare dintre cele două categorii intermediare câte uneia dintre cele două mari clase deja stabilite: reflectorii onomastici – poeticii implicite, iar intervenţiile vocii narative – poeticii explicite. Dar această sub-categorisire nu are o atât de mare importanţă, ci doar precizarea că aceste serii „de frontieră" sunt relativ dificil de inclus strict într-o poetică sau alta (elementele lor ţin de textul operei, nu de

metatext, dar, în acelaşi timp, sunt explicite şi „direcţionate" către cititor ca şi cum ar depăşi graniţa textului), rămânând, deci, într-un *no man's land* care le face revendicabile de oricare dintre „părţi".

Poetica explicită

Poetica explicită se intersectează cu *poietica*, aşa cum remarcă şi Irina Mavrodin[2], care de aceea şi foloseşte, în discursul său, binomul poietică/poetică pentru a desemna acest tip de activitate concepută drept ştiinţa despre activitatea specifică prin care este instaurată opera şi care nu poate să facă abstracţie de elementele meta-discursive care o preced.

Dacă onomastica din câmpul textului dă măsura mentalităţii creatorului ficţiunii, adesea mărturie îi stau şi manuscrisele, jurnalele, memoriile, notele de lucru, interviurile, consemnările contemporanilor săi cu privire la preocuparea antroponimică. Marina Mureşanu Ionescu observă aceeaşi preocupare în cazul lui Eminescu: „Faptul că alegerea numelui nu este indiferentă este confirmat de reflecţiile lui Eminescu însuşi despre cele două personaje feminine din *Geniu pustiu.*”[3] (vezi citatul în capitolul *Marii clasici* al lucrării de faţă). Însemnările de lucru ale lui Rebreanu ne vorbesc despre obsesia selecţiei onomastice în vederea adecvării la profilul personajelor[4]. Ibrăileanu consemnează în studiul despre Caragiale că, în alegerea numelor, Balzac era inspirat (ca şi Urmuz, mai târziu) de firmele negustorilor. Sadoveanu răspunde unei întrebări referitoare la cât de important e rolul numelui eroilor săi în opera sa: „Enorm. Toate numele sunt adevărate şi corespund unei stări sufleteşti… Fiind comandantul multor compănii de soldaţi în timpul războiului am putut strânge sute de nume. (…) Nume pe care mi le amintesc oricând – şi acum – iar ori de câte ori am nevoie de vreunul, pentru o singură situaţie anumită, le iau în şir şi le cântăresc.”[5]

---

[2] Irina Mavrodin, *Poietică şi poetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1982, p. 6-7.

[3] Marina Mureşanu Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, Iaşi, Ed. Junimea, 1990, p. 199.

[4] „Chestia numelor pare multora fără importanţă pentru opera de artă. Eu însă cred că, şi în viaţa reală, numele are o însemnătate deseori hotărâtoare asupra soartei celui ce îl poartă. În roman, numele oamenilor le defineşte dintru început fizionomia morală. În Ion am lucrat, într-un fel şi până la un punct, după modele vii. În orice caz, fiecare persoană din roman pornea cel puţin de la o însuşire a unui om real, luându-i, pentru orice siguranţă, şi numele adevărat.” ş.a.m.d. (vezi Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran, Bucureşti, Ed. Minerva, Seria „Documente literare”, *1984 – Mărturisiri* [reprodus, cu mici modificări, în vol. *Amalgam*, 1942], p. 313 şi urm.)

[5] „O convorbire cu Mihail Sadoveanu”, în *Trenul-fantomă*, Ciornei, 1933, apud Pompiliu Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976, p. 413.

Mai aproape de noi, ne stă la îndemână exemplul lui Radu Petrescu, acela care în *Părul Berenicei* face liste de nume, le cataloghează, îşi dezvăluie sursele (viaţa cotidiană, cartea de telefon ş.a.) şi recurge la comentarii de genul: „Cele mai potrivite nume sunt acelea care nu obligă prea mult personajul. Printre altele, să fie seci şi scurte. Calea cea mai simplă: a lua ca nume un prenume obişnuit (scăpând astfel de plictisitorii *escu* şi *eanu*)"[6] După cum se vede, poetica lui Radu Petrescu în materie de onomastică implică ideea evitării numelor comune (respingerea lui *escu* ne aduce aminte de ...*escu* al lui Tudor Muşatescu, unde tocmai sufixul banalizator devine semnificativ şi *expresiv*) dar nu apelând, aşa cum ne-am aştepta, la nume excentrice; dimpotrivă, căutarea se face în perimetrul apelativelor „seci şi scurte" (Matei, Dora, Albu sunt numai câteva dintre acestea – de regăsit în romanul său de căpătâi, *Matei Iliescu*), adică al acelora care „nu obligă prea mult personajul", care, adică, nu îl „supun" semnificaţiei lor denotative, ci îi lasă libertatea de a se mişca în perimetrul numelui său *neutru* şi eventual de a-l „umple" pe baza conotaţiilor contextuale.

Concluzia: nu există un cod a priori (i.e., o poietică / poetică explicită) unic(ă), date fiind diferenţele uneori mari între viziunile scriitorilor[7]. Prin urmare, suntem obligaţi să recurgem la formula *coduri* a priori şi să ne limităm la a le inventaria şi descrie ca atare, întrucât efortul sintetic rămâne, în condiţiile date, derizoriu.

---

[6] Radu Petrescu, Părul Berenicei, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 38.

[7] „Căci poietica este în primul rând ştiinţa unei experienţe a artistului, concretă, intimă, de fapt incomunicabilă în totalitatea ei, mai bine zis comunicabilă doar prin anumite «semne» ce se manifestă în opera însăşi şi în metaopera care este documentul poietic aşa cum l-am definit mai sus. Poietica este în primul rând ştiinţa celui ce face opera, a artistului. (...) Mergând cu demonstraţia pe această linie, am putea spune că există tot atâtea poietici câţi artişti sunt." (Irina Mavrodin, op. cit., p. 37)

Poetica implicită

Dacă se poate vorbi despre sectorul numelor proprii ca de o secţiune cvasi-obligatorie a oricărei arte poetice „de autor” (indiferent că e vorba de o poetică explicită sau de una implicită), atunci de bună seamă că putem vorbi, în ce priveşte acest segment al operei, despre o *arhi-poetică*, atât în sensul omniprezenţei acestei preocupări, cât şi în sensul că e de regăsit în cvasi-totalitatea regulilor ei la mai toţi autorii. Fie că e vorba de principiile declarate, în texte autonome în raport cu opera (poetica explicită), fie că presupune respectarea acelui set de reguli care reies din utilizarea propriu-zisă a numelor în opera literară (poetica implicită), codul normativ al onoma-poeticii este respectat, intuitiv sau conştient, de majoritatea creatorilor. Aparent subsumată poeticii „generale” a respectivului autor, poetica onomasticii presupune respectarea unor supra-legi care preexistă oricărei poetici particulare şi, în acelaşi timp, o transcend. Trăsăturile acestei aşa-zise arhi-poetici ar fi, credem noi, următoarele: *unicitatea, adecvarea, frecvenţa* şi *expresivitatea sonoră*.

1. Unicitatea

Caracterul irepetabil al numelui într-o operă este un principiu de maximă vizibilitate. Acelaşi scriitor nu foloseşte unul şi acelaşi nume în aceeaşi operă şi nici măcar în opere diferite decât dacă vrea să indice acelaşi personaj – altfel ar apărea confuzii. Mai mult, scriitorii evită să meargă pe urmele „bătute” ale onomasticii din operele colegilor de breaslă atunci când îşi aleg numele personajelor – excepţie făcând creaţiile cu miză intertextuală, unde „indistincţia” personajului este asumată, voită (şi realizată, iată, în primul rând prin nume[8]). Principiul a fost sesizat, între alţii, de către Yves Reuter, chiar dacă într-un mod indirect, adică prin excepţiile sale, acesta observând că în literatura secolului XX se recurge la „diverse tratamente vizând să destabilizeze identitatea personajelor: utilizarea unei simple iniţiale (personajul principal din *Procesul* lui Kafka se numeşte K.), a aceluiaşi nume pentru diverse personaje (Faulkner foloseşte acest procedeu în *Zgomotul şi furia*, ca şi Claude Simon în *Bătălia de la Farsala*), a mai multor nume pentru acelaşi personaj, a numelor de personaje extrem de apropiate (*Is*, *It*... în romanele lui Marie

[8] Vezi exemplul de mai sus al lui “Leonida Pascalopol”, din *Solstiţiu tulburat*.

Redonnet) sau, mai mult, nume folosite numai ca pronume.”[9] De acelaşi principiu a ţinut cont şi Ibrăileanu atunci când a schimbat numele iniţial al eroinei sale, „Olga”, cu „Adela”, întrucât cel dintâi fusese deja „apropriat” de Ionel Teodoreanu, în *La Medeleni*[10]. În astfel de cazuri trebuie însă să ţinem seama de faptul că în primul rând succesul de public/de critică este acela care determină un autor să ţină seama de onomastica altuia (altfel, cine ştie câte alte „Olga” nu vor fi de întâlnit în operele unor scriitori rămaşi anonimi...).

Oricum, unicitatea ca trăsătură a poeticii onomasticii trebuie înţeleasă în două moduri. Pe de o parte în sensul strict al unicităţii absolute a numelui respectiv în spaţiul literar (deşi pe acest plan putem discuta mai degrabă de o *tendinţă* constantă şi generală, de o intenţie materializată adesea, nu de o manifestare cu caracter exclusiv – de pildă e greu de crezut că va mai risca vreun scriitor să folosească nume precum Hamlet, Othello ş.a. altfel decât, eventual, ca designatori intertextuali, dar, totuşi, nu e imposibil ca nume mai puţin celebre, mai puţin fixate în memoria culturală, să „revină” pe scena literară dacă autorul respectiv e suficient de puternic, de personal şi reuşeşte să construiască un personaj care să „confişte” numele). Pe de altă parte – în sensul unicităţii relative, adică al *unicităţii contextuale*[11] a numelui. Astfel, este evident că „Golda” din *Rusoaica* lui Gib Mihăescu nu poate fi confundat cu sau concurat de către „Golda” din *Calea Văcăreşti* a lui I. Peltz (cel de-al doilea desemnând un personaj de cu totul altă factură şi cu totul episodic, fără relevanţă deosebită în romanul respectiv, introdus, ca şi alte personaje, pentru pitoresc şi pentru realismul viziunii – care presupune voinţa de exhaustivitate, de cuprindere prin roman a „întregii” lumi; astfel, Golda lui Peltz este „negustoreasa de gâşte, concurenta cea mai temută a madamei Sura.”). Cele două nume sunt unice în felul lor, în funcţie de context, de relaţiile cu toate celelalte componente ale operei.

Procedeul contrazicerii principiului irepetabilităţii, cu scopul de a pulveriza identitatea personajelor, sesizat şi exemplificat de Reuter, este de regăsit (inclusiv în ceea ce priveşte sesizarea caracterului modern al acestei

[9] Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997, p. 68.
[10] Cf. Al. Piru, *Garabet Ibrăileanu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 214.
[11] Vezi şi Mihaela Mancaş, „Semantica simbolului poetic”, în “Studii şi cercetări lingvistice”, XXXIV, 1983, nr. 5, p. 431. Ideea este preluată şi accentuată şi de Mariana Istrate în *Numele propriu în textul narativ*, Cluj, Ed. Napoca Star, 2000, p. 11.

tehnici) şi într-un dialog al protagoniştilor romanului *Meserie!* al lui David Lodge:

„– *Jane Eyre* e bună. Mă rog, cam trasă de păr. Cât despre *La răscruce de vânturi*, mă tot încurc în personaje şi la un moment dat nu mai ştiu cine ce face.

– E un procedeu intenţionat, spuse Robyn.

– Vorbeşti serios?

– Aceleaşi nume apar din când în când în situaţii diferite şi la generaţii diferite. Cathy cea vârstnică se naşte Catherine Earnshaw şi după ce se mărită devine Catherine Linton. Cathy cea tânără se naşte Catherine Linton, devine Catherine Heathcliff, ajungând s-o cheme Catherine Earnshaw după cea de-a doua căsătorie cu Hareton Earnshaw, aşa încât în final are acelaşi nume ca mama ei, Catherine Earnshaw.

– Ai stofă de eminenţă cenuşie, spuse Vic.

– E teribil de derutant, mai ales că totul se petrece pe mai multe planuri în timp, continuă Robyn. *Ăsta e unul din motivele pentru care **La răscruce de vânturi** e un roman atât de remarcabil pentru perioada când a fost scris.* (s.n., M.I.)

– Nu văd ce rost are. Dacă ar fi mai puţin alambicat, l-ar citi mai mulţi.

– Dificultatea creează noi sensuri. Îl face pe cititor să muncească mai din greu.

– Bine, dar cititul e opusul muncii, protestă Vic. Asta faci ca să te destinzi, după ce te întorci de la serviciu.

– Aici munca înseamnă exact citit, spuse Robyn. Producţia noastră se bazează tot pe citit. Iar ceea ce producem sunt sensurile.”[12]

Alt text, şi anume povestirea *După-amiaza lui Proteus V*, de George Cuşnarecu (din volumul *Desant ’83*) ne demonstrează pertinenţa şi obligativitatea respectării principiului unicităţii, prin reducerea lui la absurd: un bărbat pe nume Proteus V. (care „V.” este criptonimul lui „Vespasian”) face o escapadă cu amanta sa, Eleonora, la hotelul Cioplea din Predeal; aici personajul se va întâlni cu el însuşi în nenumărate exemplare identice, numai că nu toate reduplicările sale sunt însoţite de Eleonora, ci sunt fie singure, în interes de serviciu, fie cu soţia (Silvia). Aşa cum notează şi Nicolae Manolescu, textul lui Cuşnarencu „debutează ca o povesire realistă şi se încheie cu o

[12] David Lodge, *Meserie!*, traducere de Radu Paraschivescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1997, p. 293.

parabolă înfricoşătoare a lipsei de identitate.”[13] Caracterul grotesc al acestei absenţe este subliniat şi de ultima secvenţă a povestirii, care ne pune în faţa unui act cu totul simbolic, acela al autofagiei protagonistului care nu se mai poate regăsi pe sine.

Ce este de remarcat aici din punctul de vedere al discuţiei noastre? Faptul că lipsa de identitate, absenţa individualizării e sugerată de multiplicarea „la infinit” a personajului central şi a celor două femei din viaţa sa, iar această parabolă devine accesibilă şi prin (sau poate *mai cu seamă* prin) reluarea fără alte determinative a numelui propriu pentru a releva haosul, dar şi teroarea „metafizică” provocate de bizarul fenomen. Se poate spune că tehnica lui I. L. Caragiale de a sugera, conform terminologiei utilizate de Ştefan Cazimir, *entropia* socială, distrugerea până la uniformizare a individualităţii, prin (printre altele) apelul la antroponime apropiate ca sonoritate (Lache şi Mache, de exemplu), deci această tehnică este, în fond, reluată de Cuşnarencu şi dusă până la absurd, până la extrem. Totodată trebuie spus că sensurile parabolei sunt mai multe decât par, căci în *După-amiaza lui Proteus V* istoria cu tâlc vizează şi altă sugestie decât „simpla” condiţie de unicitate a oricărei persoane[14].

Avem de-a face tot cu o falsă (sau conştientă) încălcare a principiului unicităţii atunci când autorul vrea să sugereze identitatea a două personaje diferite dând acelaşi nume; iată comentariul lui Pompiliu Marcea la omonimia celor două eroine principale ale *Hanului Ancuţei*: „Deosebirea dintre Ancuţa cea tânără şi «cealaltă Ancuţă» nu se referă decât la datare, căci cea tânără este prelungirea identică a «celeilalte». Faptul că au acelaşi nume nu e lipsit de tâlc, sugerând lipsa de schimbare. Mereu autorul, când vine vorba, nu uită să amintească asemănările, pentru ca să nu se creadă că-i vorba de altcineva: Ancuţa cea tânără era «tot ca mă-sa de sprâncenată şi de vicleană»; ea primeşte musafirii «cum făcea odinioară cealaltă», e tot aşa de iute în ceea ce face «ca cea veche». Stabilind mereu asemănări, şi nici o deosebire, înţelegem

[13] Nicolae Manolescu, “Proza de mâine”, în “România literară”, anul XVI, nr. 52, 29 decembrie 1983, p. 9.

[14] “*După-amiaza lui Proteus V*, proza lui George Cuşnarencu, parodiază, evident, genul proteic. Multiplicarea la infinit a personajului şi a consoartei sale în relaţii mereu minore, meschine – banalul senzaţionalului sau senzaţionalul banalului.” (Irina Petraş, “Desant ‘83”, în “Transilvania”, Sibiu, anul XIII, nr. 12, decembrie 1984, p. 39)

identitatea personajelor, al căror mediu şi ale căror preocupări rămânând neschimbate, produc, în serie aceleaşi exemplare.”[15]

Şi poate că nu în ultimul rând ar trebui să vorbim de capacitatea numelor proprii de a *uniciza* opera, de a-i da acesteia, alături de alte componente ale sale, caracter specific, originalitate. Dar acest aspect e unul stilistic, iar nu de principiu.

2. Adecvarea

Cumulând datele poeticilor individuale, se poate spune că un al doilea principiu fundamental al onoma-poeticii îl reprezintă adecvarea: numele propriu trebuie să fie adecvat personajului, pe de o parte, şi contextului, pe de alta (fie aceluia onomastic, fie aceluia al operei). Numai că adecvarea aceasta nu presupune, în mod simplist, reducerea la un raport de corespondenţă între nume şi purtător, ori între un nume şi celelalte. Numele propriu intră deopotrivă într-o relaţie de tip „paradigmatic” – pe verticală – (atunci când e vorba de raportul cu personajul său, pe de o parte, şi cu imaginarul operei, pe de altă parte) şi într-o relaţie „sintagmatică” – pe orizontală – (aceasta presupunând raportul cu celelalte nume din text). Din perspectiva celei dintâi, „adecvarea” poate fi realizată pe de o parte „mimetic”, direct, numele *reflectând* profilul personajului (ne aducem aminte de exemplul avocatului încă tânăr din *Răscoala* lui Rebreanu, cel care mănâncă mult şi se vaită că băutura îl *balonează* – verbul „a balona” revenind de câteva ori în descrierea prezenţei acestui personaj – şi care se numeşte, *pentru conformitate*, „Baloleanu”), iar pe de alta antifrastic. Pentru cea din urmă formulă exemplul grăitor pare a fi acela al numelui „Păturică” desemnându-l pe protagonistul *Ciocoilor vechi şi noi*. Astfel, se poate constata că, de fapt, *semnificaţia contextuală* a lui „Păturică” (= ipocrizie, falsă protecţie) se opune semnificatului substantivului comun izomorf („păturică” = obiect de dimensiuni mici care protejează, încălzeşte); concluzia noastră poate să fie: acest nume este dat în mod ironic, în răspăr cu personajul. Totuşi, în cazul numelor antifrastice există suspiciunea că poate fi vorba de un nume dat la întâmplare, că este nepotrivit, dat fiind că nu „exprimă” cu adevărat caracterul personajului (i. e., ipocrizia – în cazul dat). Cum am tot repetat: pertinenţa

[15] Pompiliu Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976, p. 16.

interpretării va fi dependentă de context, de tipul de discurs practicat de narator (dacă mai recurge la procedeul ironiei ori ironia din nume e doar un accident), de toate celelalte nume (au şi alte nume un „halou” conotativ, ori „Păturică” este singurul? acest „halou” are valoare antifrastică în raport cu imaginea personajelor sau nu?) ş.a. Acceptarea primei ipoteze („Păturică” *nu* e o greşeală de botez a autorului) ar putea fi sprijinită de faptul că, în fond, acest tip de nume care „ilustrează” personajul prin antifrază, este ceva mai subtil (fără a fi, totuşi, mult mai puţin rudimentar) decât numele care reflectă direct personajul (de genul „Pungescu” pentru „pungaş”, „Zaharia” pentru „zaharisit” etc.), deci că acest nume este semnul unei vârste mai noi a literaturii. Analiza rămâne deschisă.

Dar, aşa cum spuneam, adecvarea „pe verticală” a onomasticii mai poate fi înţeleasă într-un sens: acela al „supunerii” faţă de imaginarul dezvoltat de operă. Exemplul cel mai grăitor pare a fi acela al literaturii S.F., în care numele cu totul neobişnuite (futuriste, de neîntâlnit în nomenclatoarele contemporane) trebuie să contribuie la sugestia conform căreia faptele narate se petrec în viitor, în lumi extraterestre ş.a.m.d. Cu cât numele vor fi mai bizare, cu atât va creşte capacitatea lor de a reda atmosfera epocii proiectate, anticipate.

În mod similar, romanul realist va presupune, pentru a-şi păstra calitatea de roman mimetic, folosirea unor nume specifice perioadei, locului şi mediului evocate (vezi *Mara*, *Baltagul*, *Ion*, *Moromeţii* ş.a.m.d.). Exact în acest sens se exprimă şi Angela Marinescu atunci când comentează studiul lui Marthe Robert, referindu-se la romanul realist paradigmatic, adică acela balzacian: „Odată cu Balzac, romanul îşi afirmă vocaţia majoră, esenţială, de a reproduce realitatea contemporană, împrumutându-şi substanţa de la un univers extra-diegetic pe care-l presupune real şi-l prezintă în chip adevărat şi verosimil, credibil, recurgând pentru aceasta la procedee de motivaţie şi verosimilizare, la *efectele de real*, după formula lui Roland Barthes, menite să creeze iluzia de realitate, iluzia referenţială, să asigure lizibilitatea şi tranzitivitatea textului romanesc prin apelul la competenţa epistemică şi experienţa socială a cititorilor.”[16]

[16] Angela Ion, Prefaţă la la Marthe Robert, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, Bucureşti, Ed. Univers, 1983, p. 8.

Analog utilităţii de conector cu realitatea a onomasticii din romanul care respectă „arhetipul realist", s-ar putea spune că în romanul istoric numele proprii intră în categoria acelor elemente care configurează aşa numita „culoare locală".

Şi în cazul celuilalt raport (acela „orizontal", sintagmatic) se poate vorbi de două tipuri de relaţie: fie de „atracţie", fie de „respingere". Astfel, este destul de evident că Hangerliu, Valentin de Băleanu („rudă cu Bibeştii, Ghiculeştii, Sturzeştii, Mavrocordaţii, Hangerlii..."), Leon Cornescu, („rudă cu Filipeştii, Odobeştii..."), poreclit Mareşalul, contesa de Verner-Sternberg, Antoine Hangerliu, Şerica Băleanu, Charles-Adolphe Vasileus-Lascaris, Zenaida Manu poreclită Străchinăreasa, Matei-Radu-Mircea-Gaston Basarab, („rudă cu Brâncovenii, cu Bibeştii, cu Bălenii, cu Hangerlii...") şi Dinu Gaittany (din *Scrinul negru*) reprezintă nume *apropiate* din punctul de vedere al „coloraturii" lor nobiliare (sensul aici, fiind, după cum ştim, unul ironic, totuşi) şi că, „înrudite" prin împărtăşirea aceloraşi excentrice efecte sonore, reprezintă valori similare. În schimb, nu poate să nu se remarce utilizarea numelor obişnuite, ba chiar purtând cu sine o întreagă tradiţie culturală pozitivă (precum „Maria", „Gheorghe"), *în opoziţie* cu numele (sau, adesea şi deloc întâmplător, poreclele!) personajelor negative „Păturică", „Neagu Rupe-Piele", „Costea Chiorul". Utilizarea contrapunctică a numelor denotă, însă, prin caracterul ei de ostentaţie, de evidenţă, de directeţe, o tehnică mai grosieră, mai puţin subtilă decât aceea specifică romanului realist (adică mizând, printre altele, pe *verosimilitate*), astfel că este mai frecvent utilizată în teatru sau în regimul parodic al prozei. Ilustrativă devine aici o situaţie precum aceea din *Coborând*, de Paul Georgescu, şi anume contrastul nominal al numelor din *Banchetul* lui Platon cu nume uzuale româneşti: vezi asocierea celui numit „Pausanias" cu... Graţiela Popescu, iubita lui. Acelaşi procedeu e recunoscut de Ibrăileanu cu privire la alăturarea lui „Venturiano" cu „Rică", şi e subliniat de Şerban Cioculescu: „Prin combinaţia numelui Rică cu acela de Venturiano, mai observa Ibrăileanu, Caragiale obţine un efect comic. Într-adevăr, alăturarea unui diminutiv mahalagesc de un nume patronimic denaturat până la aparenţa exotismului, cu un uz italienesc sau fanariot (vezi şi numele familiei boiereşti

levantine: *Ventura*), provoacă un surâs prin contrastul zonelor etice şi sociale. După douăzeci şi cinci de ani, parvenitul va semna *Andrei Venturianu*."[17]

În concluzie, ar trebui spus că *adecvarea* se poate face prin similitudine sau prin contrast[18], iar aceasta presupune nu doar raportul dintre nume şi personaj, dintre un nume şi altul, dintre nume şi contextul operei din care face parte, ci implică şi relaţia unei opere pe de o parte cu realitatea, iar pe de alta cu restul operelor (adică o relaţie de tip intertextual). Acest din urmă aspect îl înregistrează şi David Lodge, fără să uite, însă, raportul de adecvare a numelor faţă de textul însuşi: „Ian Watt arată că primii romancieri englezi, Defoe şi Richardson, s-au dezis de tradiţia literară a momentului dând personajelor nume obişnuite, nesimbolice, dar notează că acest lucru nu era incompatibil cu o anumită adecvare discretă a numelor."[19] (De observat că aici se face referire şi la valoarea polemică a onomasticii, la calitatea de mesager al inovaţiei într-o epocă dată.)

3.Frecvenţa

„Considerând numele propriu ca *figură* a textului poetic, însăşi dialectica personajelor va fi modelată, uneori chiar direcţionată în funcţie de factori ca: locul şi momentul precis al apariţiei numelui propriu în text, importanţa încărcăturii semantice a acestuia în tensiunea coerentă a întregului, precum şi a substitutelor sau expresiilor perifrastice care-l înlocuiesc etc. pe de altă parte, conlucrarea acestor factori va pune în evidenţă unele «puncte nodale» prin care strategia textului va reorganiza rolul personajelor şi semnificaţia lor majoră.

Apariţia, dispariţia sau menţinerea unui nume propriu dincolo de limitele unui fragment determină diferenţiate implicaţii ale acestuia faţă de întregul text; totodată interrelaţiile stabilite între părţi sau ansamblu şi fiecare component al său se nuanţează prin poziţia şi frecvenţa numelui propriu."[20]

[17] Şerban Cioculescu, „Din tipologia lui Caragiale. Rică Venturiano", în *Caragialiana*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987, p. 140.
[18] Igor Stravinski vorbeşte despre două principii majore în muzică: similitudinea şi contrastul – Cf. Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, traducere de Marta Pană, Bucureşti, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R., 1967, p. 33 şi urm.
[19] David Lodge, *Limbajul romanului*, traducere de Radu Paraschivescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1998, p. 55.
[20] Rodica Marian, "Numele proprii în Luceafărul lui Mihai Eminescu", în *Studii de onomastică*, IV, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai", 1987, p. 447 – 448.

Părerea Rodicăi Marian ne arată că principiul frecvenţei (de care se leagă şi aspectul poziţiei numelui în text) este, de asemenea, de domeniul evidenţei. Dar presupune două niveluri de discuţie: pe de o parte, acela care priveşte numărul unităţilor-nume, pe de altă parte acela care priveşte ocurenţa aceleiaşi unităţi designatoare în cadrul textului căruia îi aparţine. Din perspectiva celui dintâi nivel numele pote căpăta relevanţă mai cu seamă în cazurile în care utilizarea lor implică extremele, adică fie absenţa (sau cvasi-absenţa), fie abundenţa lor. Astfel, ca să luăm un exemplu, în noul roman francez, aşa cum remarcă şi Romul Munteanu, absenţa onomasticii personajelor devine un procedeu prin care se subliniază că acestea „reprezintă doar semnele unei realităţi în curs de a se face şi desface sub ochii cititorului. Ele nu au identitate precisă, nu sunt recognoscibile după anumite date caracterologice certe şi nu pot fi decupate dintr-un anumit context decât printr-o forţare a acestuia, deoarece nu au autonomie totală.”[21] Prin urmare, „reductibilitatea lor psihică la unele date referenţiale extrem de sărace face ca şi nominalizarea lor să devină adeseori superfluă. Indicate ca şi în scrierile lui Kafka doar prin unele litere iniţiale, lipsite deseori, ca în opera lui Joyce, de numele de familie, personajele din proza neoromancierilor nu sunt desprinse întotdeauna dintr-o plasmă ontologică anonimă, fapt care face ca referinţa la emitenţii unor acţiuni să se producă doar prin anumite forme pronominale ca *eu, ea, el, noi, voi, ei*.”[22] Rolul absenţei nominale poate să difere de la caz la caz, de la o paradigmă romanescă la alta, astfel că exemplul citat nu poate fi generalizat. De bună seamă că în romane precum *Lunga călătorie a prizonierului*, de Sorin Titel, *Martorii*, de Mircea Ciobanu, *Ferestrele zidite*, de Alexandru Vona, *Prins*, de Petru Popescu, *Întâmplări în irealitatea imediată*, de M. Blecher sau *Avionul de hârtie*, de Costache Olăreanu, lipsa numelor proprii aparţinând protagoniştilor (şi nu numai ale acestora, întrucât adesea, în cazurile de mai sus, omisiunea onomastică este generală) nu poate fi subordonată căutării uneia şi aceleiaşi semnificaţii sau uneia şi aceleiaşi specii narative. Singura observaţie cu caracter general care are pertinenţă pare să fie aceea că în aceste opere omisiunea onomastică are funcţia de a sublinia *caracterul generic* al tribulaţiilor eroului/eroilor[23].

[21] Romul Munteanu, *Noul roman francez*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973, p. 158.

[22] Ibidem.

[23] În meditaţia asupra tabloului *Las Meninas* (Însoţitoarele), aparţinând lui Velásquez, meditaţie plasată la începutul cărţii *Cuvintele şi lucrurile*, cu indiscutabila şi comentata sa funcţie euristică,

De asemenea, aşa cum spuneam, şi cvasi-absenţa numelor se dovedeşte revelatoare, într-un sens sau în altul – iar aici exemplele privesc romanele în care se face uz de criptonime (la Kafka, la Camil Petrescu, în prozele paşoptiştilor – vezi la Kogălniceanu sau la Bujoreanu).

La cealaltă extremitate se află operele în care unităţile onomastice sunt extrem de abundente. Exemple edificatoare: *Cronică de familie*, de Petru Dumitriu (roman realist-tradiţional, în care miza e aceea a zugrăvirii *întregii* lumi, deci bogăţia onomastică devine unul din modurile de atingere a acestui scop) sau *Dicţionar onomastic*, de Mircea Horia Simionescu, probabil – şi firesc – cea mai densă operă literară din punctul de vedere al onomasticii.

Celălalt nivel al discuţiei, aparţinând gradului de ocurenţă al numelor într-un text, implică mai degrabă dimensiunea eufonică. Repetiţia înseamnă ritmare, iar ritmul înseamnă muzicalitate. Densitatea unor sonuri (cu precădere a acelora care nu au denotaţie) poate duce la efecte armonice (sau

---

Michel Foucault se dispensează de numele proprii care desemnează, pentru cei ce le recunosc, personajele celebrei picturi: regele Filip al IV-lea, respectiv soţia sa, Mariana, dar şi infanta Margareta, dona Maria Agustina Sarmiente, Nieto, bufonul italian Nicolaso Pertusato, ca să nu mai vorbim de prezenţa lui Velásquez însuşi, autoportretizat. Foucault ţine să-şi explice demersul: „Aceste nume proprii ar reprezenta repere utile, ar evita desemnări ambigue; ne-ar indica, în orice caz, ce priveşte pictorul şi, o dată cu el, cea mai mare parte a personajelor tabloului. Dar raportul limbajului cu pictura este un raport infinit. Nu pentru că ar fi cuvântul imperfect, şi, în faţa vizibilului, într-un deficit pe care în zadar s-ar strădui să-l recupereze. Ele sunt ireductibile unul la celălalt: sunt zadarnice străduinţele de a spune ce se vede, căci ce se vede nu-şi are locul niciodată în ce se spune, şi la fel de zadarnice sunt şi strădaniile de a reda, prin imagini, metafore, comparaţii, ceea ce suntem pe cale de a spune, căci locul unde ele strălucesc nu este cel pe care îl etalează ochii, ci acela definit de succesiunile sintaxei. Or, în acest joc, numele propriu nu e decât un artificiu: el ne permite să arătăm cu degetul, adică să facem să se treacă, pe furiş, din spaţiul vorbirii în spaţiul privirii, permiţând, prin urmare, închiderea acestor spaţii unul asupra celuilalt ca şi cum s-ar potrivi. Dar dacă vrem să menţinem deschis raportul dintre limbaj şi vizibil, dacă vrem să vorbim nu împotriva incompatibilităţii lor, ci pornind de la ea, astfel încât să rămânem cât mai aproape şi de unul, şi de celălalt, atunci trebuie să renunţăm la numele proprii şi să ne menţinem în infinitul obligaţiei asumate. Poate că tocmai prin intermediul acestui limbaj cenuşiu, anonim, totdeauna meticulos şi repetitiv, fiindcă este atât de cuprinzător, pictura îşi va stârni, puţin câte puţin, limpezimile. Trebuie deci să ne prefacem că nu ştim cine se reflectă în adâncul oglinzii şi să interogăm această reflectare în imediatul existenţei sale." (Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1996, p. 50-51)

Punând în evidenţă, nu doar o dată, faptul că opera respectivă are calitatea de a reprezenta reprezentarea, autorul comentariului la *Meninele* consideră, pe bună dreptate, că identificarea nominală, adică individualizarea personajelor respective, departe de-a dez-ambiguiza "mesajul", tocmai că ar obtura accesul la "adevărul" imaginii. Păstrarea raportului dintre limbaj şi vizualitate, a căii lor de comunicare, ar fi garantată tocmai de anonimizarea personajelor tabloului, pentru că doar astfel se va putea vădi caracterul său generic, dincolo de imediateţea unei compoziţii cu personalităţi şi cu subiect istorice. Lecţia aceasta par a şi-o fi însuşit, intuitiv sau conştient, acei scriitori care preferă să nu îşi numească personajele – dacă nu toate, măcar acelea principale.

dizarmonice, în funcţie de nume). Prin urmare, intrăm în perimetrul celui de-al patrulea principiu onoma-poetic, *expresivitatea acustică*. Dar până acolo, să mai consemnăm şi perspectiva lui David Lodge cu privire la repetiţie. Acesta consideră că „perceperea repetiţiei este primul pas spre oferirea unei explicaţii a modului în care funcţionează limbajul în textele literare de mare întindere, cum sunt romanele."[24] Atrăgând atenţia asupra faptului că semnificaţia repetiţiei nu poate fi determinată statistic, întrucât nu este obligatoriu ca termenul repetat cel mai frecvent într-un text dat să fie şi cel mai important, cât şi asupra faptului că „indiferent de tipul ei, repetiţia în sine nu poate conferi valoare textelor literare"[25], Lodge admite, totuşi, că repetiţia poate să explice forţa unui text literar şi că poate ajuta la explicarea înţelesului acestuia. În cazul particular al numelor proprii (pe care, de altfel, Lodge nu îl evocă în contextul demonstraţiei referitoare la rolul repetiţiei), tiparele iterative devin semnificative în primul rând ca efecte muzicale.

Dintre cercetătorii autohtoni, mai remarcăm intervenţiile lui Onufrie Vinţeler pe tema frecvenţei: „Problema frecvenţei se pune nu numai în privinţa numelor, prenumelor sau toponimelor, ea are aceleaşi semnificaţii şi pentru hipocoristice sau porecle. Din punct de vedere al frecvenţei, nu este lipsit de importanţă dacă predomină toponimul sau antroponimul, numele sau prenumele, un tip sau altul de hipocoristic, o categorie sau alta de porecle şi căror tipuri de personaje le aparţin. Poreclele au un rol deosebit în caracterizarea personajelor. Se întâlnesc personaje care sunt cunoscute doar după porecle sau hipocoristice şi nu după nume."[26] De subliniat racordul pe care cercetătorul îl face între principiul frecvenţei şi efectul în planul caracterizării personajelor: iterativitatea poreclelor, în defavoarea numelor „oficiale" poate să sugereze, prin insistenţă, „semantizarea" actantului.

4.Expresivitatea sonoră

Expresivitatea sonoră, în dubla ei accepţiune, ca fapt stilistic de ordin „pozitiv" sau ca manifestare de ordin „negativ" (ca absenţă, ca

[24] David Lodge, op. cit., p. 91.

[25] Ibidem, p. 94

[26] Onufrie Vinţeler , „Cu privire la studiul onomasticii operelor literare", în *Studii de onomastică*, II, 1981, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai", p. 231.

„inexpresivitate”, ca expresivitate „pe dos”), constituie ultima trăsătură esenţială a onoma-poeticii. Aşa cum am menţionat, această trăsătură decurge, dintr-un anumit punct de vedere, din cea anterioară, dat fiind că frecvenţa înseamnă ritm, iar acesta duce la efecte de tip muzical. Sistemele onomastice pun cel mai bine în evidenţă – cum se întâmplă, de pildă, la Călinescu – valoarea acustică a numelor, care astfel devin, la propriu, laitmotive ale textului, noduri cvasi-muzicale ale acestuia.

Dar expresivitatea sonoră se manifestă şi la nivelul unităţii nominale, chiar dacă nu putem vorbi de efecte armonice ca atare. Astfel, nu e greu de acceptat că nume precum „Moromete”, „Rotompan” sau „Guju”, lipsite de o componentă semantică, au o plasticitate greu de tradus în termeni pozitivişti şi contribuie, fără îndoială, la valoarea estetică a operei, mai mult decât numele obişnuite sau acelea „cu sens”. La acelaşi tip de efect se referea şi Ibrăileanu atunci când considera numele „Berheci” urât, iar „Sulina”, frumos: „Căci numele, *chiar numai prin sonoritate* (s.n., M.I.), fără să mai vorbim de imixtiunea asociaţiilor de idei, nu sunt indiferente din punctul de vedere al calităţii lor. *Berheci* e urât, iar *Sulina* este frumos, prin sonoritate.”[27] Indiferent că acceptăm sau nu valorizarea criticului *Vieţii româneşti*, faptul că aceste două nume sunt expresive acustic e neîndoielnic. Un alt exemplu, de asemenea dat de Ibrăileanu, acela al numelui „Caţavencu”, ne confirmă ideea: chiar dacă nu am şti (şi cei mai mulţi dintre spectatorii/cititorii piesei lui Caragiale chiar nu ştiu) că acest nume are şi un denotat, el tot va fi perceput sub latura sa sonoră, de mare efect, fie şi numai pentru că are capacitatea de a individualiza personajul.[28] Tot aşa, chiar luate în parte, numele aristocraţilor din romanele lui Călinescu configurează efecte „cvasi-poetice” (pe linia manierismului), iar numele Hortensiei Papadat-Bengescu (scurte, cu stridenţa multor „i”-uri sau cu delicateţea „e”-urilor: Nory, Mini, Mika-Lé, Eliza, Aimée

[27] Garabet Ibrăileanu, “Numele proprii în opera comică a lui Caragiale”, în *Studii literare*, II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979, p. 55.

[28] „În comedii, unde avea de creat caractere, n-a procedat aşa. Acolo personagiile, oricât de neînsemnate, au nume foarte individuale. Nu le cheamă Mache şi Popescu, afară de institutorii din O scrisoare pierdută, cu care începe Caragiale să zugrăvească anonimatul acestei categorii – această «societate anonimă». Iar Ionescu şi Popescu din O scrisoare pierdută – ca toţi cei din Momente de mai târziu – nu-s individualizaţi. Şi sunt singurele personagii neindividualizate din toate comediile lui Caragiale. Aceasta se potriveşte cu rolul acordat lor în comedie. Conform concepţiei lui Caragiale, acel rol impunea chiar aceste nume.” (G. Ibrăileanu, op cit, p. 61)

ş.a.) au, fie şi luate separat, rezonanţa unor note muzicale care „sonorizează" discursul romanesc.

Nicolae Balotă remarcă aceeaşi miză pe sonoritate la Urmuz, dat fiind că frecvent numele din proza lui sunt golite de sens: „Cuvintele nu sunt, pentru el, decât nişte simple *flatus voci* cărora le conferă arbitrar un sens. Şi totuşi tocmai acest cuvânt perfect golit este investit cu o *putere* nouă. Deşi n-a mai rămas dintr-însul decât un sunet, el poate să *dea fiinţă*. Un text esenţial în acest sens este nota care întovărăşeşte schiţa *Algazy şi Grummer*, notă în care Urmuz arată că a dedus din muzicalitatea specifică a celor două nume adevărata personalitate a celor doi asociaţi. Ca şi *Ismaïl şi Turnavitu* ori *Cotadi şi Dragomir*, cuplarea numelor *Algazy şi Grummer* aminteşte firmele de odinioară cu doi asociaţi. Cuplare şi aluzie intenţionată. Căci în nota sa, Urmuz declară că *Algazy şi Grummer* «... e fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume.» Firma este, prin excelenţă, un *loc comun* al civilizaţiei urbane. Ce spun numele expuse? Nimic. Dar tocmai acest nimic semantic începe să se mişte, să trezească asociaţii sonore."[29] Pasiunea pentru muzică a lui Urmuz se vede răsfrântă şi aici, în proza sa absurdă, iar faptul că pentru el sonoritatea numelor trebuie să fie „motivată", adică să corespundă personajelor îl exprimă cât se poate de explicit: „În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii şi conţinutului acestor doi simpatici şi distinşi cetăţeni aşa cum îi ştim noi din realitate..."

René Wellek include numele (în general) între căile elementare şi comode de caracterizare; dar numele cu anumite sonorităţi sunt văzute ca o modalitate mai puţin grosieră de definire a personajului, întrucât procedeul e sugestiv, indirect, mizând, în fond, pe conotaţie: „Cea mai simplă metodă de caracterizare a personajelor este caracterizarea prin numele lor. Fiecare «nume» este un mijloc de a da viaţă, de a însufleţi, de a individualiza. Numele alegorice sau cvasialegorice apar în comediile secolului al XVIII-lea: personajele lui Fielding, Allworthy şi Thwackum, Witwould, Mrs. Malaprop, Sir Benjamin Backbite, care ne amintesc de Ben Jonson, de Bunyan, de Spenser şi de *Everyman*. Dar există o metodă mai subtilă care constă în a

[29] Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974, p. 401 – 403.

folosi nume cu tonalităţi onomatopeice, şi printre adepţii ei se numără romancieri atât de diferiţi ca Dickens şi Henry James, Balzac şi Gogol: Pecksniff din *Martin Chuzzlewit*, Pumblechook, Rosa Dartle (dart = suliţă; startle = a înfiora, a face să tresară), domnul şi doamna Murdstone (murder = omor, asasinat; stone = piatră, sugerând şi «inimă de piatră»). Numele de Ahab şi de Ishmael folosite de Melville arată ce se poate realiza prin aluzia literară – în acest caz biblică – ca metodă de caracterizare a personajelor."[30]

Că forma sonoră e mai darnică decât semantismul, tocmai pentru că este echivocă şi oferă o anumită libertate receptorului, o susţine şi Marian Popa: „Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*) găseşte că numele poate spune mai mult prin sunete decât prin silabele unui sens determinat, şi exemplifică prin Wieland: *Klok, Flaunz, Parasol, Dindonette*. Personajele mai puţin importante sunt desemnate prin nume monosilabice: *Wuz*, *Stuss*."[31]

Comparaţia Eminescu / Nerval are, pentru Marina Mureşanu Ionescu, un punct de sprijin şi în căutările celor doi romantici în direcţia unei *acustici antroponimice*: „Dincolo de faptul că ele pot ralia pe cei doi poeţi la o intertextualitate comună, numele par a fi adesea folosite pentru valoarea lor sonoră, pentru efectul de contrast şi alteritate pe care îl realizează cu restul substanţei lingvistice."[32]

Nicolae Oprea crede a identifica în volumul de debut al lui Mircea Horia Simionescu un adevărat spectacol muzical, reprezentat, bineînţeles, de variaţiunile onomastice: „El ajunge să elaboreze cu iscusinţă o invenţiune, în sensul din muzică de improvizaţie cu caracter polifonic. Este ceea ce realizează Mircea Horia Simionescu în *Dicţionar onomastic* (1969), un roman polifonic al numelor proprii."[33]

Nicolae Goga se înscrie şi el acestei serii de observaţii privind valoarea fundamentală a structurii fonice a numelui propriu: „S-a observat că materialul fonic poate constitui, în anumite cazuri, nu numai element de exprimare obiectivă, ci şi unul de potenţare a valorii expresiv semantice, de creştere a unor nuanţe cu valori evocatoare de certă impresie sugestivă. Certitudinea acestei afirmaţii este confirmată de exagerările care au urmat

[30] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniş, Bucureşti, Ed. Pentru Literatură Universală, 1967, p 289.
[31] Marian Popa, *Forma ca deformare*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975, p. 26.
[32] Marina Mureşanu Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, Iaşi, Ed. Junimea, 1990, p. 273.
[33] Nicolae Oprea, „Din nou *Dicţionarul onomastic*", în „Calende" nr. 1-2-3-4 (95)/2001, p. 70.

simbolismului fonetic, rupându-se forma de conţinut, analizând doar forma în sine, susţinând eficienţa impresivă a formei pentru formă, ajungându-se astfel la diferite «şcoli» de exagerată orientare ca: muzicalism, instrumentalism, lettrism, formism, gângurism etc.”[34] În acelaşi timp, cercetătorul vede în procedeul direct al redării sensului o pierdere sub aspect estetic, idee pe care deja am conturat-o în paginile anterioare: „Doar la I. L. Caragiale se poate vorbi despre o adevărată valoare sugestivă a numelor de persoană – dar nici la el în toate cazurile. La ceilalţi, C. Faca, Haşdeu, Alecsandri, I. Budai-Deleanu, intenţia atmosferizării, sugerării prin formă e atât de directă încât antroponimul în loc să impresioneze, dezamăgeşte, devine frust înainte de vreme, tocmai datorită faptului că este prea evident construit, în desemnarea şi redarea semnificaţiei.”[35]

Analogă absenţei nominale este „inexpresivitatea” sonoră a numelor, în sensul (şi de aceea am folosit ghilimelele) unei expresivităţi de semn contrar. Sugestia noastră este că în câmpul onomasticii „ficţionale” nu există neutralitate sau inexpresivitate, ci doar acea *„inexpresivitate” expresivă* a numelor (fals) „neutre”. În fond, preferinţa lui Radu Petrescu pentru nume „inexpresive” nu înseamnă decât căutarea expresivităţii „negative”, „albe”, care să îi permită scriitorului „semantizarea” numelui prin procesul exclusiv al conotării. Cu alte cuvinte, nu există un „grad zero” al expresivităţii sonore a numelor proprii, oricât de neutre, de simple, de albe ar părea acestea: contextul, personajul ca atare, sonoritatea (tot neutră sau dimpotrivă) celorlalte nume ş.a.m.d. vor concura la „construirea” unui efect, fie el şi de semn opus efectului strict muzical.

Acestea fiind spuse, nu ne mai rămâne decât să ne oprim asupra unei posibile obiecţii: de ce nu s-ar putea adăuga şi o a cincea trăsătură a poeticii implicite a numelui propriu, în speţă „semnificaţia”? Răspunsul e relativ simplu: expresivitatea sonoră este, în esenţă, mult mai uşor perceptibilă decât aceea cu substrat semantic. În prim-plan se află, de bună seamă, numele cu sens strict etimologic, cu sens „ascuns”, dar şi numele escortate de conotaţiile anterioarelor lor contexte. Diferenţele datorate rafinării „muzicale” în grade diferite a receptorilor nu sunt de neglijat, dar nu sunt atât de mari precum

[34] Nicolae Goga, „Valori conotative ale antroponimelor la nivelul expresiei fonetice”, în *Studii de onomastică*, I, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai”, 1976, p. 4.
[35] Ibidem, p. 7.

acelea datorate competenţei culturale mai mult sau mai puţin limitate, care ar implica frecvent situaţia conform căreia substratul etimologic al numelui ar rămâne obscur, indiferent că autorul a vrut sau nu a vrut să mizeze pe el. Simţul muzical se educă şi el, de bună seamă, dar este, oricum, mai puţin dependent de memoria culturală decât vizibilele/invizibilele straturi semantice ale cuvântului/numelui. În plus, dacă aproape întotdeauna, conştient sau nu, autorii caută nume care să *sune* adecvat scriiturii proprii şi personajului desemnat (vezi diversele mărturii din jurnale şi interviuri), cu siguranţă nu întotdeauna (vezi orice text cu antroponime „fără sens”) sunt luate în calcul numele „cu sens” (motivele pot fi diverse, începând cu gradul scăzut de competenţă etimologică şi filologică – care nu face un scriitor – şi terminând cu purul dezinteres faţă de o asemenea modalitate de caracterizare a personjului. Sonoritatea unui nume reprezintă *terenul comun* al întâlnirii majorităţii receptorilor cu intenţiile auctoriale, pe când semantismul său ascuns (ori haloul său conotativ) – nu.

În al doilea rând, ca un argument în favoarea preeminenţei *acusticii* antropomorfice, trebuie spus că expresivitatea sonoră a numelor proprii e chiar *mai vizibilă* decât aceea a celorlalte cuvinte din text, tocmai întrucât cele dintâi desemnează o „entitate” narativă specială, aceea a personajului şi întrucât ea are un „suport” ce pare, fie şi numai în primă instanţă, (fals) gratuită în raport cu restul termenilor (prin chiar faptul că suntem obişnuiţi să acceptăm numele propriu – pe baza experienţei realităţii – ca doar desemnând, indicând, arătând o persoană, nu caracterizând-o).

Pentru edificarea celor spuse despre expresivitatea onomasticii, despre capacitatea acesteia de a suscita conotaţii uneori surprinzătoare (dar frecvent plastice), redăm mai jos „comentariul” criticului Al. Călinescu cu privire la ipoteza lui Eugen Negrici, din *Imanenţa literaturii*, potrivit căreia orice text cuprinde o virtualitate literară: „O întrebare se cere, totuşi, pusă : cât de mult poate fi extins teritoriul acestei non-literaturi aptă de a deveni, în condiţii specifice de receptare, literatură? Autorul însuşi admite că orice formulare deţine o «plasticitate latentă». Ca să-i confirm ipoteza, voi veni cu câteva exemple extrase dintr-o broşură de inestimabilă valoare, anume «Catalogul expoziţiei canine republicane», Bucureşti, 24 mai 1981; numele câinilor sunt depozitare de teribile tensiuni semantice, de tulburătoare conotaţii, iar

indicarea numelor părinţilor schiţează intrigi de tenebroase romane de dragoste. Aşadar: MAGHIRAN DE LEORDENI, născut din Sasu de Moeciu şi Runca de Ciucaş (nobilul patruped este un exemplar al rasei, în curs de omologare, «ciobănesc românesc mioritic»; CODRUŢA DE GREYCIB, născută din Pintea Novac şi Brânduşa II; ASTERGLOW AGATHE ALICE, născută din Dunsinane Drimking Song şi Christofer Exbrayot Elfi; BĂIATU, născut din Tarzan şi Proasta; BUMERANG ENDIS KNEAZ, născut din Wikingblut Godewind şi din Bumerang Arabella Xinexa; JAMES ALEXANDER SCHWARTZ, născut din Angy Alvar Black Cesar şi Jenis; AUGUSTA ULPIA DE PIZ BERNINA, născută din Big Bill şi din Ardette Berna; TRESSY DE DRACULA, născută din Grigore şi Patricia de Dracula; MAX ARGUS de VINŢUL DE JOS din părinţi necunoscuţi, şi câte şi mai câte, şi câte şi mai câte... Ajungem astfel la un punct limită, de unde totul – chiar şi restul! – e literatură: e suficient să ne cadă ochii pe ceva tipărit şi – fatalitate! dăm peste literatură."[36]

Prin urmare, ca să parafrazăm concluzia lui Al. Călinescu, e suficient să ne cadă ochii pe o *suită de nume* şi – fatalitate! dăm peste literatură.

[36] Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 174.

BIBLIOGRAFIE

OPERE

1. *** *Catastihul amorului. La gura sobei*, ediţie îngrijită, studiu introductiv , note şi comentarii de Dumitru Bălăeţ, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1986
2. *** *Desant '83*, Bucureşti, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
3. *** Pionierii romanului românesc (antologie, text stabilit, note şi prefaţă de Ştefan Cazimir), ed. I, Bucureşti, Bucureşti, E. P. L., 1962; ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973
4. ADERCA, Felix, Oraşele scufundate, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1993
5. AGÂRBICEANU, Ion, Arhanghelii, în Opere, VII, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
6. ALECSANDRI, Vasile, Comedii, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984
7. ALESSANDRESCO, V. (V. A. Urechia), Coliba Măriucăi, „Foiletonul Zimbrului" (Iaşi), nr. 27, 24 iulie 1855 – nr. 45, 27 noiembrie 1855
8. ARGHEZI, Tudor, Cimitirul Buna-Vestire, Bucureşti, E. P. L., 1968
9. ARICESCU, C. D., Misterele căsătoriei, Bucureşti, Tipografia naţională St. Rassidescu, 1861
10. BARONZI, G., Misterele Bucureştilor, Bucureşti, Tipografia ziarului Naţionalul, 1862
11. BĂLĂIŢĂ, George, Lumea în două zile, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975
12. BĂNULESCU, Ştefan, Cartea Milionarului, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977
13. BLAGA, Lucian, Luntrea lui Caron, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1990
14. BLECHER, M., Inimi cicatrizate. Întâmplări în irealitatea imediată, ediţie îngrijită de Teodor Vârgolici, Bucureşti, Ed. Gramar, 1995
15. BOLINTINEANU, Dimitrie, Manoil. Elena, Bucureşti, Ed. Gramar, 1993
16. BONCIU, H., Bagaj... Strania dublă existenţă a unui om în patru labe. Pensiunea doamnei Pipersberg, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984
17. BREBAN, Nicolae, Bunavestire, Iaşi, Ed. Junimea, 1977
18. BREBAN, Nicolae, În absenţa stăpânilor, Bucureşti, E. P. L., 1966
19. BUJOREANU, Ioan M., Mistere din Bucureşti, ediţie îngrijită de Marian Barbu, prefaţă de Ştefan Cazimir, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984
20. CARAGIALE, I. L., Opere. Teatru, ediţie de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1997
21. CARAGIALE, Mateiu I., Opere, ediţie de Barbu Cioculescu, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1994
22. CĂLINESCU, George, Enigma Otiliei, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984
23. CĂLINESCU, George, Bietul Ioanide, în Opere, V, Bucureşti, E. P. L., 1967
24. CĂLINESCU, George, Scrinul negru, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982

25. CIMPOEŞU, Petru, Simion Liftnicul, Bucureşti, Ed. Compania, 2001
26. CIOBANU, Mircea, Martorii. Epistole. Tăietorul de lemne, Bucureşti, Ed. Minerva, 1988
27. CODRU DRĂGUŞANU, Ion, Peregrinul Transilvan, ediţie îngrijită şi prefaţată de Romul Munteanu, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1956
28. COLIN, Vladimir, Babel, Bucureşti, Ed. Albatros, 1978
29. COSAŞU, Radu, Supravieţuiri, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1973
30. COSAŞU, Radu, II, Bucureşti, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977
31. COSAŞU, Radu, Meseria de nuvelist, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1980
32. COSAŞU, Radu, Ficţionarii, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
33. COSAŞU, Radu, Logica, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985
34. COSAŞU, Radu, Cap limpede, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989
35. CUŞNARENCU, George, Tangoul Memoriei, Bucureşti, Ed. Albatros, 1988
36. DUMITRIU, Petru, Cronică de familie, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române, 1993
37. ECO, Umberto, Numele trandafirului, traducere de Florin Chiriţescu, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984
38. EMINESCU, Mihai, Opere, vol. VII, Proza literară, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. R., 1977
39. FILIMON, Nicolae, Ciocoii vechi şi noi, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998
40. FÂNTÂNERU, Constantin, Interior, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981
41. GEORGESCU, Paul, Coborând, Bucureşti, E. P. L., 1968
42. GEORGESCU, Paul, Revelionul, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977
43. GEORGESCU, Paul, Vara baroc, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1980
44. GEORGESCU, Paul, Solstiţiu tulburat, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1982
45. GHICA, Ion, Istoria lui Alecu, Documente literare inedite Ion Ghica, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de D. Păcurariu, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1959
46. GOGEA, Vasile, Scene din viaţa lui Anselmus, Bucureşti, Ed. Litera, 1990
47. GOMA, Paul, Arta refugii, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1991
48. GOMA, Paul, Culoarea curcubeului '77, Oradea, Biblioteca revistei „Familia”, 1993
49. GOMA, Paul, Din calidor, Bucureşti, Ed. Albatros, 1990
50. GOMA, Paul, Ostinato, Bucureşti, Ed. Univers, 1991
51. GOMA, Paul, Patimile după Piteşti, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1990
52. GUGA, Romulus, Nebunul şi floarea, Târgu-Mureş, Ed. Tipomur, 1991
53. HOLBAN, Anton, Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1985
54. HOLBAN, Anton, Opere, I – II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
55. IBRĂILEANU, Garabet, Adela, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
56. IONESCU, Radu, Scrieri alese, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Dumitru Bălăeţ, Bucureşti, Ed. Minerva, Colecţia „Restitutio”, 1974

57. IONESCU, Radu, Scrieri alese, ediţie îngrijită, prefaţă, note şi bibliografie de D. Bălăeţ, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974
58. IVASIUC, Alexandru, Racul, Bucureşti, Ed. Albatros, 1976
59. KOGĂLNICEANU, Mihail, Tainele inimei, „Gazeta de Moldavia" (Iaşi), nr. 1, 9 ianuarie 1850 – nr. 20, 23 martie 1850
60. KUNDERA, Milan, Gluma, traducere de Jean Grosu, Bucureşti, Ed. Univers, 1992
61. LODGE, David, Meserie!, traducere de Radu Paraschivescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1997
62. MIHĂESCU, Gib, Rusoaica, Bucureşti, Ed. Minerva, 1990
63. MUŞATESCU, Tudor, ... Escu, în Titanic vals. Teatru, Bucureşti, Ed. Albatros, 1999
64. NEAGU, Fănuş, Îngerul a strigat, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973
65. NEAGU, Fănuş, Frumoşii nebuni ai marilor oraşe, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976
66. NEDELCIU, Mircea, Zmeura de câmpie, Bucureşti, Ed. Militară, 1984
67. NEDELCIU, Mircea, Zodia scafandrului, Bucureşti, Ed. Compania, 2000
68. OLĂREANU, Costache, Avionul de hârtie, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
69. PAPADAT-BENGESCU, Hortensia, Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1986
70. PAPADAT-BENGESCU, Hortensia, Rădăcini, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1986
71. PELIMON, Al., Hoţii şi Hagiul, Bucureşti, Tipografia Sf. Mitropolii, 1853
72. PELTZ, I., Calea Văcăreşti, Bucureşti, E. P. L., 1966
73. PETRESCU, Camil, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,
74. PETRESCU, Camil, Patul lui Procust, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1995
75. PETRESCU, Radu, Matei Iliescu, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1970
76. PETRESCU, Radu, Ocheanul întors, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977
77. PETRESCU, Radu, Părul Berenicei, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981
78. POPESCU, D. R., Vânătoarea regală, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973
79. POPESCU, Petru, Prins, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998
80. PREDA, Marin, Cel mai iubit dintre pământeni, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987
81. PREDA, Marin, Moromeţii, I – II, Bucureşti, Ed. Gramar, 1997
82. REBREANU, Liviu, Gorila, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985
83. REBREANU, Liviu, Ion,
84. REBREANU, Liviu, Jurnal, I, text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984
85. REBREANU, Liviu, Pădurea spânzuraţilor, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980
86. REBREANU, Liviu, Răscoala, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984
87. SADOVEANU, Ion Marin, Ion Sântu, Bucureşti, Ed. Minerva, 1989
88. SADOVEANU, Ion Marin, Sfârşit de veac în Bucureşti, Bucureşti, Ed. Gramar, 1994

89. SADOVEANU, Mihail, Baltagul, în Hanu Ancuţei. Baltagul, Bucureşti, Ed. Minerva, 1987
90. SADOVEANU, Mihail, Creanga de aur, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976
91. SIMIONESCU, Mircea Horia, Asediul locului comun, Bucureşti, Ed. Militară, 1988
92. SIMIONESCU, Mircea Horia, Bibliografia generală, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1970
93. SIMIONESCU, Mircea Horia, Dicţionar onomastic, Bucureşti, E. S. P. L. A., 1969
94. SIMIONESCU, Mircea Horia, Învăţături pentru delfin, Bucureşti, Ed. Albatros, 1979
95. SIMIONESCU, Mircea Horia, Jumătate plus unu, Bucureşti, Ed. Albatros, 1976
96. SIMIONESCU, Mircea Horia, Nesfârşitele primejdii, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1978
97. SIMIONESCU, Mircea Horia, Redingota, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984
98. SÂRBU, Ion D., Adio, Europa!, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1993
99. SLAVICI, Ion, Mara, în Mara. Moara cu noroc. Pădureanca, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1986
100. SOLJENIŢÎN, Alexandr, Arhipelagul Gulag, I – II – III, traducere de Nicolae Iliescu (vol.I şi III), Ion Covaci (vol II), Bucureşti, Ed. Univers, 1997 (I, II), 1998 (III)
101. TITEL, Sorin, Clipa cea repede, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1979
102. TITEL, Sorin, Femeie, iată fiul tău, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
103. TITEL, Sorin, Lunga călătorie a prizonierului, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1971
104. TITEL, Sorin, Ţara îndepărtată. Pasărea şi umbra, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1989
105. URMUZ, Pagini bizare, ediţie îngrijită de Saşa Pană, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970
106. VOICULESCU, Vasile, Zahei orbul, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1986
107. VONA, Alexandru, Ferestrele zidite, Bucureşti, Ed. Cartea Românească,1993

BIBLIOGRAFIA CRITICĂ

1. *** *Al. Ivasiuc interpretat de...*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1980
2. *** *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, traducere de Corneliu Barborică, Inna Cristea, Mariana Ciurca, Bucureşti, Ed. Univers, 1983
3. *** *Dicţionarul literaturii române până la 1900*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1979.
4. *** *Pentru o teorie a textului*, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Bucureşti, Ed. Univers, 1980
5. *** *Romanul românesc în interviuri*, I – II, antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Bucureşti, Minerva, 1984-1986
6. *** *Studii de onomastică*, I, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai”, 1976
7. *** *Studii de onomastică*, II, Cluj-Napoca, Univ. „Babeş-Bolyai”, 1981
8. *** *Studii de onomastică*, III, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai”, 1982
9. *** *Studii de onomastică*, IV, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeş-Bolyai”, 1987
10. *** *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981

11. ALEXANDRU, Laszlo, *Între Icar şi Anteu*, Cluj, Ed. Dacia, 1996
12. ANGHELESCU, Adrian, *Barocul în proza lui Arghezi*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1988
13. APETROAIE, Ion, *Vasile Voiculescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975
14. ARDELEANU, Virgil, *„A urî", „a iubi"*, Cluj, Ed. Dacia, 1971
15. ARISTOTEL, *Poetica*, traducere de D. M. Pippidi, Bucureşti, Ed. Iri, 1998
16. BADEA, Ştefan, *Semnificaţia numelor proprii eminesciene*, Bucureşti, Ed.Albatros, 1990
17. BĂLĂEŢ, Dumitru, *Radu Ionescu – un fiu al fantasiei*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985
18. BALDENSPERGER, Fernand, *Literatura – creaţie, succes, durată*, traducere de Virginia Şerbănescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1974.
19. BALOTĂ, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974
20. BALOTĂ, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1979
21. BALOTĂ, Nicolae, *Universul prozei*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976
22. BĂLU, Ion, *Marin Preda*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1976
23. BARBU, Marian, *Romanul de mistere în literatura română*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1981
24. BARTHES, Roland, *Romanul scriiturii*, selecţie de texte şi traducere Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Bucureşti, Ed. Univers, 1987
25. BODIU, Andrei, *Şapte teme ale romanului postpaşoptist*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2002
26. BOOTH, Wayne C., *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1976
27. BRANDI, Cesare, *Teoria generală a criticii*, trad. de Mihail B. Constantin, Bucureşti, Ed. Univers, 1985
28. CĂLIN, Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976
29. CĂLIN, Vera, *Omisiunea elocventă*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1973
30. CĂLINESCU, Al., *Biblioteci deschise*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1986
31. CĂLINESCU, Al., *Perspective critice*, Iaşi, Ed. Junimea, 1978
32. CĂLINESCU, George, *Cronicile optimistului*, Bucureşti, E. P. L., 1964
33. CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, ediţie îngrijită de Al. Piru, Bucureşti, Ed. Albatros, 1982
34. CĂLINESCU, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976
35. CĂLINESCU, George, *Ulysse*, Bucureşti, E. P. L., 1967
36. CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1999
37. CAZIMIR, Ştefan, *Honeste scribere*, Bucureşti, Ed. Naţional, 2000
38. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dicţionar de simboluri*, II, Bucureşti, Artemis, 1995
39. CIOCULESCU, Şerban, *Aspecte literare contemporane*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
40. CIOCULESCU, Şerban, *Caragialiana*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987
41. CIOCULESCU, Şerban, *Prozatori români*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977
42. CIOPRAGA, Constantin, *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981

43. CISTELECAN, Al., "Marginalii la un misteriu", în "Vatra" nr. 10/1996
44. CONSTANTINESCU, N. A., *Dicţionar onomastic românesc*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1963
45. CORDOŞ, Sanda, "După treizeci de ani şi o Revoluţie", în "Echinox", nr. 7-8-9, 2001
46. CORNEA, Andrei, „Romeo", în „Observator cultural" nr. 70, 26 iunie – 2 iulie 2001
47. CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, ed. a II-a, Iaşi, Ed. Polirom, 1998
48. CORNEA, Paul, *Itinerar printre clasici*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1984
49. COSMA, Anton, *Romanul românesc contemporan*, I, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1988
50. COTRUŞ, Ovidiu, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977
51. CRĂCIUN, Gheorghe, „How to Do Characters with Words", în „Observator cultural", nr. 24, 8 – 14 august 2000
52. CRĂCIUN, Gheorghe, *În căutarea referinţei*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 1998
53. CRISTEA, Valeriu, *Alianţe literare*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977
54. CRISTEA, Valeriu, *Domeniul criticii*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1975
55. CRISTEA, Valeriu, *Fereastra criticului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987
56. CRISTEA, Valeriu, *Interpretări critice*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1970
57. CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Al doilea suflu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989
58. CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984
59. CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ediţie revăzută, I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972
60. CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti,, Ed. Minerva, 1978
61. CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981
62. CULCER, Dan, *Serii şi grupuri*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1981
63. CULIANU, Ioan Petru, „Fantasmele fricii sau cum ajungi revoluţionar de profesie", traducere de Dan Petrescu, în „Observator cultural" nr. 25, anul I
64. DAMIAN, S., *G. Călinescu – romancier. Eseu despre măştile jocului*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974
65. DEVITT, Michael şi STERELNY, Kim, *Limbaj şi realitate. O introducere în filosofia limbajului*, traducere de Radu Dudău, Iaşi, Ed. Polirom, 2000
66. DIMISIANU, Gabriel, *Prozatori de azi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1970
67. DIMISIANU, Gabriel, *Valori actuale*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1974
68. DUCROT, Oswald şi SCHAEFFER, Jean-Marie, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu, Bucureşti, Ed. Babel, 1996
69. ECO, Umberto, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, E. P. L. U., 1969

70. ECO, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, traducere de Anca Giurescu şi Cezar Radu, Bucureşti, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982
71. FOUCAULT, Michel, *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1996
FREUD, Sigmund, *Scrieri despre literatură şi artă*, traducere de Vasile Dem Zamfirescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1980.
72. GARDINER, Sir Alan H., *The theory of Proper Names*, London, Oxford University Press, 1957.
73. GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969
74. GENETTE, Gérard, *Figuri*, traducere de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Bucureşti, Ed. Univers, 1978
75. GENETTE, Gérard, *Introducere în arhitext*, traducere de Ion Pop, Bucureşti, Ed. Univers, 1994.
76. GENETTE, Gérard, *Mimologiques*, collection Poétique aux Editions du Seuil, Paris, 1976
77. GEORGE, Alexandru, *La sfârşitul lecturii*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1973
78. GEORGE, Alexandru, *Semne şi repere*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1971
79. GEORGESCU, Paul, *Polivalenţa necesară*, Bucureşti, E. P. L., 1967
80. GORCEA, Petru Mihai, *Structură şi mit în proza contemporană*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982
81. GRANGER, Giles, *A quoi servent les noms propres?*, în "Langage", nr. 66, iunie 1982
82. GRAUR, Alexandru, *Nume de persoane*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1965.
83. HĂULICĂ, Cristina, *Textul ca intertextualitate*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981
84. HOLBAN, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1987
85. HOLBAN, Ioan, *Salonul refuzaţilor*, Iaşi, Ed. Moldova, 1995
86. IBRĂILEANU, Garabet, "Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale", în *Studii literare*, II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979
87. IONESCU, Christian, *Mica enciclopedie onomastică*, Bucureşti, Ed. Enciclopedică Română, 1975
88. IONESCU, Mariana, *Ochiul ciclopului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981
89. IORGULESCU, Mircea, „Despre combustia numită prietenie", în „Dilema", anul IX, nr. 418, 2 – 8 martie 2001
90. IORGULESCU, Mircea, *Ceara şi sigiliul*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982
91. IORGULESCU, Mircea, *Rondul de noapte*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1974
92. IRIMIA, D., *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Ed. Junimea, 1979
93. ISTRATE, Mariana, *Numele propriu în textul narativ*, Cluj, Ed. Napoca Star, 2000
94. IVĂNCESCU, Ruxandra, *O nouă viziune asupra prozei contemporane*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 1999

KRIPKE, Saul, *Numire şi necesitate*, traducere de Mircea Dumitru, Bucureşti, Ed. All, 2001.
95. LĂSCONI, Elisabeta, "Ion sau fiara din abis", în „Adevărul literar şi artistic", anul XI, nr. 607, 5 martie 2002
96. LĂZĂRESCU, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1983
97. LEFTER, Ion Bogdan, *Alexandru Ivasiuc, ultimul modernist*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2001
98. LEFTER, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: „Şcoala de la Târgovişte"*, Piteşti, Paralela 45, 2003
99. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Gândirea sălbatică*, traducere de I. Pecher, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1970.
LODGE, David, *Limbajul romanului*, traducere de Radu Paraschivescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1998
100. LOTMAN, I. M., *Lecţii de poetică structurală*, traducere de Radu Nicolau, Bucureşti, Ed. Univers, 1970
101. LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973
102. LOVINESCU, Vasile, *Al patrulea hagialâc*, Bucureşti, Ed. Cartea românească, 1981
103. MAIORESCU, Titu, *Opere*, II, ediţie critică de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, Bucureşti, Ed. Minerva, 1984
104. MANCAŞ, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983
105. MANCAŞ, Mihaela, *Semantica simbolului poetic*, în "Studii şi cercetări lingvistice", XXXIV, 1983, nr. 5
106. MANOLESCU, Nicolae, "Proza de mâine", în "România literară", anul XVI, nr. 52, 29 decembrie 1983
107. MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe*, ediţia a III-a, Bucureşti, Ed. Gramar, 1998
108. MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, I, ediţie revizuită, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997
109. MANOLESCU, Nicolae, *Lecturi infidele*, Bucureşti, E.P.L., 1966
110. MANOLESCU, Nicolae, *Literatura română postbelică*, II, Braşov, Ed. Aula, 2001
111. MARCEA, Pompiliu, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976.
112. MAVRODIN, Irina, *Poietică şi poetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1982
113. MECU, Nicolae, "Cazul *Bietul Ioanide*", în "România literară" nr. 1/2002
114. MICU, Dumitru, *George Călinescu. Între Apollo şi Dionysos*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979
115. MIHĂILĂ, Ecaterina, „Despre geneza şi funcţia numelor proprii", în „Limba română", XXVII, 1978, nr. 3
116. MIHĂILESCU, Florin, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1975
117. MOLINO, Jean, *Le nom propre dans la langue*, în "Langage", nr. 66, iunie 1982

118. MONTAIGNE, Michel de, *Eseuri*, II, traducere de Mariella Seulescu, Bucureşti, E. P. L., 1969
119. MORARU, Cornel, "Destinul unei cărţi", în "Vatra" nr. 10/1996
120. MORARU, Cornel, *Semnele realului*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981
121. MORARU, Cornel, *Textul şi realitatea*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1984
122. MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studii de estetică*, traducere de Corneliu Barborică, Bucureşti, Ed. Univers, 1974
123. MUNTEANU, Romul, *Noul roman francez*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973
124. MUNTEANU, Ştefan, *Stil şi expesivitate poetică*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972
125. MUREŞANU IONESCU, Marina, *Eminescu şi intertextul romantic*, Iaşi, Ed. Junimea, 1990
126. MUTHU, Mircea, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1993
127. NEGOIŢESCU, Ion, *Analize şi sinteze*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1976
128. NEGOIŢESCU, Ion, *Istoria literaturii române*, I (1800 – 1945), Bucureşti, Ed. Minerva, 1991
129. NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, I, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Pro, 2003
130. NIŢESCU, M., *Atitudini critice*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
131. OPREA, Nicolae, „Din nou *Dicţionarul onomastic*", în „Calende" nr. 1-2-3-4 (95)/2001
132. OŢOIU, Adrian, *Trafic de frontieră*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 2000
133. PĂCURARIU, D., *Ion Ghica*, E. P. L., Bucureşti, 1965
134. PALEOLOGU, Al., *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978
135. PAPADIMA, Liviu, *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*, Iaşi, Ed. Polirom, 1999
136. PAPAHAGI, Marian, *Cumpănă şi semn*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1990
137. PAPAHAGI, Marian, *Eros şi utopie*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1980
138. PARUIT, Alain, "Ferestrele zidite", în "Vatra" nr. 10/1996, p. 41.
PÂRVULESCU, Ioana, *Alfabetul doamnelor*, Bucureşti, Ed. Crater, 1999.
139. PÂRVULESCU, Ioana, *Prejudecăţi literare*, Bucureşti, Ed. Univers, 1999
140. PĂTRUŢ, Ioan, *Onomastica românească*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980
141. PAVEL, Laura, *Antimemoriile lui Grobei*, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1997
142. PAVEL, Toma, *Lumi ficţionale*, traducere de Maria Mociorniţă, Bucureşti, Ed. Minerva, 1992
143. PECICAN, Ovidiu, „Marin Preda şi Ilia Muromeţ", în „Observator cultural" nr. 60, anul I, 17 – 23 aprilie 2001
144. PETRACHE, Tatiana, *Dicţionar enciclopedic al numelor de botez*, Bucureşti, Anastasia, 1998
145. PETRAŞ, Irina, *"Desant '83"*, în "Transilvania", Sibiu, anul XIII, nr. 12, decembrie 1984

146. PETRAŞ, Irina, *Proza lui Camil Petrescu*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981
147. PETRESCU, Liviu, *Realitate şi romanesc*, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1969
148. PILLAT, Dinu, *Itinerarii istorico-literare*, ediţie alcătuită, prefaţă şi bibliografie de George Muntean, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978
149. PIRU, Al., *Garabet Ibrăileanu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971
150. PIRU, Al., *Permanenţe româneşti*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978
151. PLATON, *Cratylos*, traducere de Gabriel Liiceanu şi Simina Noica, în *Opere*, III, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978.
152. PLEŞU, Andrei, *Limba păsărilor*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1994
153. POPA, Marian, *Forma ca deformare*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1975
154. POPESCU, Magdalena, *Slavici*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977
155. POPOVICI, Vasile, *Marin Preda – timpul dialogului*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
156. PREDA, Marin, *Imposibila întoarcere,* ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1972
157. PROTOPOPESCU, Al., *Romanul psihologic românesc*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1978
158. PROTOPOPESCU, Al., *Volumul şi esenţa*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1972
159. RAICU, Lucian, *Fragmente de timp*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984
160. RAICU, Lucian, *Structuri literare*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973
161. REGMAN, Cornel, *Cărţi, autori, tendinţe*, Bucureşti, E. P. L., 1967
162. REGMAN, Cornel, *Colocvial*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1976
163. REGMAN, Cornel, *De la imperfect la mai puţin ca perfect*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1987
164. REGMAN, Cornel, *Explorări în actualitatea imediată*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1978
165. REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997
166. ROBERT, Marthe, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, Bucureşti, Ed. Univers, 1983
167. SAUSSURE, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, traducere de Irina Izverna Tarabac, Iaşi, Ed. Polirom, 1998
168. SIMION, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Bucureşti, E. P. L., 1964
169. SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978
170. SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, II, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1976
171. SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, III, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1984
172. SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989
173. SIMUŢ, Ion, *Diferenţa specifică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982
174. SLAMA-CAZACU, Tatiana, "Un limbaj copleşitor: *Roman intim*, de Paul Goma", în "Viaţa românească", nr. 3-4, martie-aprilie 2000
175. SORESCU, Sorina, *Jurnalistul fără jurnal. Jocurile semnăturii*, Craiova, Ed. Aius, 1998
176. SPIRIDON, Monica, *Melancolia descendenţei*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989

177. SPIRIDON, Monica, *Omul supt vremi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1993
178. STAROBINSKI, Jean, "Stendhal pseudonim", în *Textul şi interpretul*, traducere de Ion Pop, Bucureşti, Ed. Univers, 1985.
179. STEINER, George, *După Babel*, traducere de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei, Bucureşti, Ed. Univers, 1983
180. STEINHARDT, Nicolae, *Între viaţă şi cărţi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1976
181. STRAJE, Mihail, *Dicţionar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criptonime ale scriitorilor şi publiciştilor români*, Bucureşti, Minerva, 1973
182. STRAVINSKI, Igor, *Poetica muzicală*, traducere de Marta Pană, Bucureşti, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R., 1967
183. TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968
184. ŢEPOSU, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1993
185. ŢEPOSU, Radu G., *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983
186. TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, Bucureşti, Ed. Univers, 1983.
187. TOMESCU, Domniţa, *Gramatica numelor proprii în limba română*, Bucureşti, Ed.All, 1998
188. ULICI, Laurenţiu, *Confort Procust*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1983
189. UNGUREANU, Cornel, *Contextul operei*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească
190. UNGUREANU, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timişoara, Ed. Amarcord, 1995
191. UNGUREANU, Cornel, *Proza românească de azi*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985
192. UNGUREANU, Cornel, *Proză şi reflexivitate*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1977
193. URSA, Mihaela, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, Piteşti, Ed. Paralela 45, 1999
194. VÂRGOLICI, Teodor, *Începuturile romanului românesc*, Bucureşti, E. P. L., 1963
195. VARTIC, Ion, *Spectacol inerior*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977
196. VIANU, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981
197. VLAD, Carmen şi TĂMÂIAN, Emma, „Numele proprii în dimensiunea sintactică a textului poetic", în „Cercetări de lingvistică", XXXV, 1990, nr. 2
198. VODĂ CĂPUŞAN, Maria, *Camil Petrescu – Realia*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1988
199. WELLEK, René şi WARREN, Austin, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniş, Bucureşti, E. P. L. U., 1967
200. ZACIU, Mircea, *Lancea lui Ahile*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1980
201. ZACIU, Mircea, *Masca geniului*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1967
202. ZACIU, Mircea, *Viaticum*, Cartea Românească, Bucureşti, 1983

203. ZAHARIA-FILIPAŞ, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1980
204. ZAMFIR, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1988
205. ZAVA, Horia, *Dicţionar Eminescu – Nume proprii*, Chişinău, Ed. Cartier, 2000